

CRISTOVÃO TEZZA

OS VIVOS E OS MORTOS, de W. RIO APA:
VISÃO DE MUNDO E LINGUAGEM

Dissertação apresentada ao Curso
de Pós-Graduação em Literatura
Brasileira da Universidade Fede-
ral de Santa Catarina, para a ob-
tenção do título de Mestre em
Letras.

Orientador: Prof. Dr. Edison Jo-
sé da Costa.

FLORIANÓPOLIS

1987



AGRADECIMENTOS

Quero expressar meu agradecimento às pessoas que, de um modo ou de outro, estão presentes neste trabalho: ao Professor Edison José da Costa, orientador de tese, cujas sugestões, de extrema valia, aprimoraram e enriqueceram o projeto original; às Professoras Edda Arzúa Ferreira, orientadora de curso, Rosse Marye Bernardi, Marilene Weinhardt e Regina Pacheco, devo colaboração valiosa. Sou igualmente grato a Chandal Meirelles, Lúcia Cherem e Sônia Virmond, que, com muita paciência, me ajudaram substancialmente na leitura das traduções francesas de Bakhtin. Em especial, rendo homenagem ao Professor Carlos Alberto Faraco, meu mestre de muitos anos, a quem devo boa parte de minha formação teórica, e a W. Rio Apa, com quem aprendi, na convivência do teatro e da literatura, a paixão da arte.

Desnecessário acrescentar que, se muito das eventuais qualidades deste trabalho se deve a essas pessoas, é exclusivamente minha a responsabilidade por seus defeitos.

RESUMO

A presente dissertação analisa a obra *Os vivos e os mortos*, de W. Rio Apa, procurando relacionar visão de mundo e linguagem, sob a perspectiva da teoria de Bakhtin. Com esse objetivo, levanta a construção do espaço, do tempo, do homem e da natureza, como imagens literariamente construídas segundo uma cosmovisão unitária e centralizadora. Em seguida, analisa os processos de conciliação, operados na linguagem do narrador com a função de evitar o surgimento de pontos de vista ideologicamente contrastantes ou desagregadores da unidade postulada. O capítulo seguinte trata das formas composicionais — léxico, sintaxe e elemento poético — e de sua adequação à visão de mundo da obra. Finalmente, descreve-se o elemento épico como forma arquitetônica da narrativa, revendo-se a estratégia composicional do texto para torná-la convincente em meio à descentralização e à estratificação ideológica do mundo contemporâneo.

ABSTRACT

This dissertation is an analysis of the work *Os vivos e os mortos*, by W. Rio Apa, in an attempt to relate *Weltanschauung* and language, assuming M. Bakhtin's theoretical perspective. With this aim, it presents the construction of space, time, man and nature, as images literarily built in accordance to a unitary and centralizing *Weltanschauung*. After that, it analyzes the conciliation processes present in the narrator's language in order to avoid the emergence of points of view which could mark ideological contrasts or destroy the established unity. The following chapter deals with compositional forms — lexicon, syntax and the poetic element — and with their appropriateness to the *Weltanschauung* of the work. Finally, it describes the epic element as an architectonic form of narrative, reviewing the compositional strategies of the text to make it convincing to the decentralization and to the ideological estratification of the contemporary world.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	II
RESUMO	III
ABSTRACT	IV
SUMÁRIO	V
DEDICATÓRIA	VI
I - OS VIVOS E OS MORTOS NA OBRA DE W. RIO APA	1
II - BAKHTIN: TEORIA DA LINGUAGEM, TEORIA DO ROMANCE ...	19
III - A GEOGRAFIA	45
IV - O TEMPO E A HISTÓRIA	63
V - O PASSADO MÍTICO	90
VI - O HOMEM E A NATUREZA	102
VII - A CONCILIAÇÃO	118
VIII - AS FORMAS COMPOSICIONAIS	139
IX - O ÉPICO: FORMA ARQUITETÔNICA DE OS VIVOS E OS MORTOS	163
X - CONCLUSÃO	176
XI - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	179

Para D. Elin;
para Beth, Ana e Felipe;
e para o Faraco.

I - OS VIVOS E OS MORTOS NA OBRA DE W. RIO APA

Em W. Rio Apa¹, a vida sempre se confundiu com a obra. Se há autores que primam por separar zelosamente a atividade artística da própria biografia, esse não é o seu caso. Ao contrário, toda a sua obra parece refletir diretamente um projeto existencial no qual a arte surge não como um de seus aspectos, mas como o único possível. Assim, não raramente seu trabalho se transforma em bandeira de outras causas que não a de um estrito projeto estético — e com frequência o traço efêmero desse trabalho é objetivamente assumido. Nessa perspectiva, compreende-se o caráter *errático* de sua obra artística, que foi se construindo aos saltos e desvios, e não por meio de uma lenta elaboração esteticamente unitária. Também pode-se compreender a alternância entre a atividade literária e a teatral, aparecendo o teatro aqui não como uma forma propriamente literária, mas como a *negação da literatura*, descendo dos palcos, indo às ruas e às praças, livrando-se do texto fixo e valorizando o improvisado, e até mesmo recusando a palavra.

¹Wilson Galvão do Rio Apa nasceu em 5 de fevereiro de 1925 na cidade de São Paulo. Passou a infância e a adolescência no Paraná. Na juventude, dedicou-se ao jornalismo e à literatura, bacharelando-se em Direito em 1949 (Curitiba). Em seguida, embarcou como marinheiro, viajando pelo mundo durante 2 anos. De volta ao Brasil, fixou-se no litoral paranaense, onde, ao lado de uma vida de ilhéu e velejador aventureiro, exerceu intensa atividade jornalística. Em 1967 fixou-se em Antonina, litoral do Paraná, fundando uma comunidade de teatro. Transferiu-se em 1977 para Florianópolis, onde reside atualmente.

Antes de considerarmos a literatura, vejamos de passagem o teatro de W. Rio Apa. Da sua ampla produção teatral, cujos textos (ou roteiros, no caso de sua última fase) permanecem inéditos, bastará marcar três momentos-chave². O primeiro deles é ainda estritamente "literário"; trata-se de *O pequeno solitário* (1968), uma adaptação do conto homônimo incluído na coletânea *No mar das vítimas*. Nessa peça, todos os elementos convencionais da carpintaria teatral são respeitados, tais como o uso tradicional dos limites do palco, texto fixo, marcações rígidas, preocupação com o acabamento formal, etc. No ano seguinte, acontece uma ruptura radical: com o *Monólogo da violência* e o *Monólogo da dor e da culpa*, Rio Apa descarta não só o texto fixo mas a própria palavra, propondo um teatro de catarse em contrapartida a uma arte que, limitada racionalmente a um texto escrito, lhe parecia então morta e sem perspectivas. Abandonando o palco, apresenta suas peças em bares e locais públicos de Curitiba e São Paulo, buscando uma integração mais profunda entre a arte e a vida. Segue-se uma fase menos radical, em que Rio Apa recupera parcialmente o texto, propondo um teatro poético, de temática popular, centralizando na catarse, na liberação emocional, o sentido da representação. Para Rio Apa, esta seria a essência do teatro que cumpria fazer renascer. Assim, o teatro seria uma espécie de rito existencial, e a comunidade, mais que um agrupamento de atores, um projeto de vida. Nesses anos, o grupo montou *O esperado* (1971/1972), *Os médiuns* (1972),

²De 1967 a 1984 acompanhamos pessoalmente a evolução teatral de W. Rio Apa, trabalhando na sua comunidade de teatro em Antonina e, mais tarde, em Florianópolis. Assim, a resenha que aqui fazemos fundamenta-se nessa experiência.

As *fúrias* (1972) e *O templo das sete confissões* (1973), peças apresentadas em vários festivais de teatro no Paraná e em outros Estados. Em 1975, com a *Paixão de Cristo segundo todos os homens*, Rio Apa chega a uma forma de espetáculo total, de fundamento popular, que representa o ponto alto de seu projeto dramático. Desde então tem representado, anualmente, durante a Semana Santa (primeiro em Alexandra, Paraná, e, a partir de 1977, na Lagoa da Conceição, em Florianópolis) uma *Paixão de Cristo* descompromissada de proselitismo religioso, num espetáculo ao ar livre de dois a três dias que envolve centenas de atores e é aberto à participação da platéia. Objetivando eliminar (ou pelo menos suavizar) a fronteira entre a assistência e os atores, o espetáculo aceita desde cenas fixas com diálogos elaborados (mas com ampla margem de improviso e criação própria), até a liberdade de cenas paralelas em meio ao povo, refeições comunitárias, discussões e debates, movimentos de massa, etc. A cada ano, Cristo ganha uma nova face: a do revolucionário, a do santo popular, a do quixote, a do poeta, e até mesmo a do ateu — Cristo recusando-se a ser Deus em meio a um povo que exige dele esse papel³.

A literatura de W. Rio Apa seguiu uma linha semelhante, no que diz respeito à não obediência a um padrão convencional, embora nela o rompimento tenha sido muito mais demorado. Seu primeiro texto, cujos originais se perderam, data de seu tempo

³Encontramos ecos profundos do seu teatro em *Os vivos e os mortos*, entre eles a visão de mundo que sua prática teatral pressupõe, o tema do homem que resiste ao próprio destino e mesmo algumas figuras específicas, como a do Espia (da peça *O esperado*) e a do Santo Menino, cujo embrião é visível em Dinho, personagem de *O pequeno solitário*.

de estudante: a novela radiofônica *Caminho dos deuses*. Depois de suas viagens como marinheiro, as preocupações literárias cedem espaço à atividade jornalística. Nessa época, publica periodicamente no jornal *O Estado do Paraná*, de Curitiba, várias séries de reportagens, destacando-se *Tentativa de uma grande síntese* (1951/1952), onde conta suas aventuras marítimas ao redor do mundo, e *Experiências com a solidão* (1954), em que relata o mês de difícil sobrevivência que passou numa ilha deserta e oceânica do litoral do Paraná. Mais tarde, o *Diário de motim* (1957/1958), publicado semanalmente em *A Tribuna*, de Santos, descreveria as viagens realizadas num pequeno barco, junto com a família. O contato com o mar e com a vida da pesca que marca a biografia de Rio Apa será um dos elementos mais fortes de sua literatura.

Em 1956 aparece seu primeiro romance, *Um menino contemplava o rio*⁴, início de uma trilogia ("Introdução ao amanhã") que nunca chegou a ser concluída; o segundo volume (*O novo Deus*), escrito em 1961, permaneceu inédito e o terceiro ficou apenas no projeto, quando sua literatura tomava outra direção. Seu primeiro livro dá sinais de uma trilha estética da qual Rio Apa logo se afastaria. Romance difícil e de construção sofisticada, entrelaça narrativas num espaço estranho: parte da história passa-se no litoral da Venezuela, e outra numa viagem de navio. A linguagem, visando através da "veracidade e intensidade expressiva da ação subjetiva das personagens, o estudo da evolução da auto-consciência"⁵, fragmenta-se em cortes que se destacam gra-

⁴APA, W. Rio. *Um menino contemplava o rio*. São Paulo, Bartyra, 1956. 193p.

⁵_____. p. 7.

ficamente no espaço da página. Um crítico, identificado somente pelas iniciais⁶, observou que "não se nota em Rio Apa nenhuma influência especial de escritores nacionais ou estrangeiros", mas que há nele "alguma coisa de Joyce". Wilson Martins, entretanto, em meio a uma crítica assumidamente biográfica, "como a preconizava o velho Sainte-Beuve", considerou a construção do livro "confusa e pretenciosa" e a análise psicológica "insatisfatória e decepcionante"; quanto à técnica romanesca, afirmou que W. Rio Apa "chega um pouco tarde", pois "depois das complicações joyceanas (....) a tendência do romance contemporâneo (....) vai para a reconquista da simplicidade". Todavia, o crítico reconhece de passagem a "coragem de abordar um tema novo em nossa literatura" e o "sopro de universal que, apesar de tudo, anima o seu livro"⁷.

Depois deste romance, a temática de Rio Apa volta-se para o mundo urbano, ou, mais propriamente, *contra* o mundo urbano, que se lhe afigura como um espaço incompatível com o desenvolvimento das potencialidades criativas do homem. Nesse sentido, sua literatura ganha nesta fase um certo caráter de "tese". Em 1965, escreveu *A proporção correta* (inédito), narrando o pânico de uma grande cidade que se vê invadida por animais venenosos, e, em seguida, *A revolução dos homens*⁸, romance que conta a história de um lavrador cujas terras são invadidas pela expansão da metrópole, e que, reduzido à miséria, dá origem a um movimento subversivo ecológico (para usar uma palavra de ho-

⁶C.F. Viveu três anos numa ilha para escrever o livro com que sonhou andando pelo mundo. *Folha da Manhã*. São Paulo, 10 mar. 1957.

⁷MARTINS, Wilson. Já visto. *O Estado de São Paulo*. Suplemento literário. São Paulo, 20 jul. 1957.

⁸APA, Wilson Rio. *A revolução dos homens*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1967. 205p.

je). Aguinaldo Silva observou que "o conflito ideológico e a contradição a que o País está entregue são retratados no romance que, nesta altura, ganha um rumo maior que o traçado nas primeiras páginas; isso faz de *A revolução dos homens* um livro importante dentro da situação atual de nossa literatura". Quanto à linguagem, assinalou que o livro "poderia ter sido mais trabalhado — de maneira a tornar-se mais seco, conciso, sem prejuízo às intenções do autor. A adjetivação, em alguns trechos, torna aborrecida a leitura, embora a narrativa retome quase sempre a linha nervosa, "zangada", que aproxima o romancista da jovem literatura feita atualmente em nosso País"⁹.

Após esse interregno urbano, Rio Apa retorna à temática do mar, com *No mar das vítimas*¹⁰, um livro de contos. Esta obra de certa forma marca o seu impasse estético, ou o descompasso entre a sua visão de mundo e a sua linguagem. Se de um lado ele já provava dominar a técnica romanesca moderna, desde as incursões experimentais de *Um menino contemplava o rio* até o acabamento mais seguro dos livros seguintes, de outro não se sentia à vontade com a descentralização ideológica, a maior ou menor (mas sempre presente) autonomia de vozes que tal prosa supõe. Wilson Martins, após assinalar que W. Rio Apa "pertence ao grupo paradoxalmente diminuto dos nossos "escritores do mar"", o que é "um elemento de originalidade, a que contos excelentes como "Coroa Vermelha" ou "O Pequeno Solitário" acrescentariam o

⁹SILVA, Aguinaldo. *A revolução errada. Última Hora*. Rio de Janeiro, 4 nov. 1967.

¹⁰APA, W. Rio. *No mar das vítimas*. São Paulo, Brasiliense, 1968. 167p.

contingente indispensável da qualidade e da invenção estilística", localizou o problema a que nos referimos, ainda que por via impressionista; segundo ele, Rio Apa manifesta

"a tendência que neutraliza tanto a imaginação quanto a observação e que é a visão ideológica da existência. Emprego a expressão no sentido mais vago para significar o impulso que leva a "comentar" aqui e ali, com expressões de simpatia ou revolta, a condição de seus personagens. E a inclinação "editorializante", marcada também pelas notas de rodapé ou pelas explicações distribuídas no texto. Tudo isso desfaz o clima de ficção em que a ficção, por sua própria natureza, deve restringir-se; a primeira regra do ficcionista é reservar uma certa margem à imaginação ou aos pruridos ideológicos do seu leitor eventual"¹¹.

Em outras palavras, era o "impulso doutrinário", que transforma a literatura num instrumento objetivo de uma causa, que se revelava o ponto fraco e o limite de sua obra.

Não por acaso, é justamente nessa época (1968) que Rio Apa abandona a literatura e passa a se dedicar exclusivamente ao teatro, num processo de "desencanto", já que só lhe restava, nas palavras dele, em entrevista a Torrieri Guimarães, "escrever para as elites decadentes, burguesia de leitores cada vez mais escassos"¹². Até 1977 publicou apenas o romance juvenil *O menino e o presidente*¹³, uma narrativa assumidamente didática, de grande sucesso, que o próprio autor classifica como um acidente na sua carreira de escritor.

¹¹MARTINS, Wilson. A ficção de nosso tempo. *O Estado de São Paulo*. Suplemento literário. São Paulo, 7 jun. 1969.

¹²GUIMARÃES, Torrieri. Conheça Rio Apa e o seu livro fantástico. Entrevista. *Folha da Tarde*. São Paulo, 6 out. 1977.

¹³APA, Wilson Rio. *O menino e o presidente*. São Paulo, Brasiliense, 1970. 163p.

Com *Os vivos e os mortos*, Rio Apa retorna à literatura, produzindo o que se poderia chamar de uma autêntica obra de maturidade, ponto de confluência de sua temática maior — o mar —, e de uma linguagem que se despoja completamente das marcas de uma literatura convencional, que impregnavam sua obra anterior. Ao mesmo tempo, pesa em *Os vivos e os mortos* a mesma preocupação com uma arte de raízes populares que direcionou sua atividade teatral, a idéia de que "só é grande a arte capaz de ser povo"; para Rio Apa, "é ele que sempre salva e faz renascer a cultura-vida; ele, o povo que ainda está com o pé na terra, nas praias, que é raiz"¹⁴. Se esse povo já estava presente, enquanto temática, em *No mar das vítimas*, concebido visivelmente sob o prisma do intelectual urbano, agora ele estará presente enquanto linguagem própria, enquanto uma visão de mundo que procura se construir de dentro para fora. Nesse sentido, mudou tudo, de um modo radical: *Os vivos e os mortos* se destacam profundamente, em todos os aspectos, do conjunto dos trabalhos de W. Rio Apa. A linguagem, aí, é o corte mais visível; não é fácil descobrir qualquer traço ou embrião do narrador de *Os vivos e os mortos* no experimentalista sofisticado, até rebuscado, de *Um menino contemplava o rio*, ou no retórico às vezes excessivo, na sintaxe e no léxico, dos livros posteriores. Não se trata simplesmente de depuração estilística, de uma evolução interna dentro de uma mesma linha, de uma maturação seqüencial e gradativa de um livro a outro, como em geral acontece no conjunto de trabalhos de um mesmo autor. Pode-se dizer, metaforicamente,

¹⁴Entrevista citada.

que Rio Apa esqueceu sua própria obra e começou tudo de novo. E mais, a singularidade resultante não diz respeito apenas ao passado do próprio autor, mas ao conjunto mesmo de uma literatura brasileira, com a qual *Os vivos e os mortos* não têm filiação ou parentesco imediato. É esse enigma literário, entendido como visão de mundo e linguagem, que nosso trabalho pretende decifrar.

Obra concebida originalmente como uma trilogia, *Os vivos e os mortos* se desdobraram em quatro volumes: *O povo do mar e dos ventos antigos*¹⁵, *O santo da ilha na guerra dos rumos*¹⁶, *O pássaro cego* e *A história da fome*, estes dois últimos ainda inéditos¹⁷. A obra conta a história de um povo, sua grandeza e decadência, num registro literário que incorpora elementos fantásticos e mágicos. A narração compreende uma série de histórias entrelaçadas, tendo como eixo dois ciclos básicos: a vida do Santo Menino, narrada nos dois primeiros volumes, e a vida do espia Eleê, nos dois últimos. Em torno dessas duas figuras gravitam os personagens principais (ou, melhor dizendo, *essenciais*), que por seus traços e funções definem e sustentam em alto grau o universo da narração, como eixos ideológicos. São eles: Ana das Almas, mãe do Santo Menino, que faz remédios para o povo e cuida das almas; Elesbão, o canoeiro dos mortos, o ne-

¹⁵APA, Wilson Rio. *O povo do mar e dos ventos antigos*. São Paulo, Brasiliense, 1977. 213p.

¹⁶_____. *O santo da ilha na guerra dos rumos*. São Paulo, Brasiliense, 1978. 192p.

¹⁷Nosso estudo inclui os dois originais inéditos, gentilmente cedidos pelo autor. Como *Os vivos e os mortos* são uma obra unitária, restringir a abordagem aos volumes publicados resultaria numa grave limitação.

gro cuja função (herdada há gerações) é recolher os corpos que aparecem no mar e levá-los com suas almas para a Ilha dos Mortos; Quirino e sua noiva Salema, que sofre de velheira; Pai de Todos, o patriarca que cometeu o crime original (o crime de "Todos") e cuja mão está eternamente manchada de sangue; Juliana, a Mãe do Povo, que detém o saber do tempo passado e do tempo futuro; Esfio, que na praia Deserta faz perguntas aos passantes, só permitindo passagem aos que sabem a resposta certa; a Moça da Névoa, que enlouquece os homens que a vêem; Zabel, que vive sonhando, e o que sonha acontece; Cardoso, que vive no alto da montanha, o Céu do Cardoso, onde o tempo não passa; Abaddon, que vive no Paraíso, e cujos riscos na areia desenham o passado e o futuro; Turva, que vive numa toca fazendo no seu forno a fumaça da maldade; e Jô Rumeiro que, cego, sabe todos os rumos. Além dessas figuras, há ainda o Sol, o Vento, o Velho Rio e o Mar, todos com suas vozes e seus segredos.

No primeiro volume conta-se a infância do Menino na ilha, seu aprendizado dos segredos do Mar e a descoberta da planta que cura a doença do povo; ao mesmo tempo, narra-se a história de Quirino, que, enlouquecido pela tentação da Moça da Névoa, afoga a noiva Salema, por cuja alma Elesbão, o canoeiro, irá se apaixonar. Com a planta, o Menino sai da ilha e vai para a terra curar o povo, que o considera Santo. Ameaçado pela Morte, é levado de volta à ilha, sob a maldição do Pai de Todos. Na ilha, Ana luta contra a Morte e a vence.

No segundo volume, a febre do Mal (raiva do mar, loucura dos peixes, fome do povo) invade a terra; o Menino novamente vai para a terra, onde faz uma longa peregrinação, que é sua iniciação e o contato com as grandes figuras do povo da praia

Deserta. Lã, cai na tentação da Moça da Névoa e fica amigo de Quirino; ambos passam o tempo bêbados atrás do vulto da Moça. Em meio à febre do Mal, que prossegue, organizam-se procissões do Norte e do Sul para salvar o Santo Menino da tentação. Recolhido pelas procissões, o Menino chega à barra do Ararapira, onde há uma grande festa da salvação. O Menino conhece Joana da Vida e passa a viver com ela, "em pecado". O Pai de Todos promove penitências e a cobrança dos pecados; o Menino e Joana são salgados e crucificados. Depois, o Menino foge de canoa e perde-se no Mar. Na Ilha, Joana e Mãe esperam o Menino, que já está na Ilha dos Mortos. A Mãe pressente a própria morte; o Menino "solta" a alma e vê a mãe morrer; despede-se de Joana e volta para a Ilha dos Mortos, onde permanece, alma e corpo, em integração com a natureza.

O pássaro cego, terceiro volume da obra, abre o ciclo do Espia, aquele que vê o fundo do Mar e "puxa" o peixe para a terra com a força do olho. Este volume abre, também, o ciclo de decadência, fome e miséria que se abate sobre o povo. Todos esperam o nascimento do Espia, anunciado em sonhos e visões. O Espia, de nome Eleê, nasce de Mariana, que se mata para salvar o filho — mas ele nasce cego. Amaldiçoado pelo povo e pelos donos de rede, o bebê é salvo por Elesbão e alimentado pela cachorra Tatuíra. Mais tarde, Elesbão prepara Eleê para a missão de Espia. Eleê começa sua peregrinação, sempre perseguido pelo povo que o amaldiçoa por ser cego. Ao final, refugia-se com Tatuíra no Céu do Cardoso. Em narrativa intercalada, a alma de Mariana se junta com a de Ana e ambas procuram Eleê, ao sabor dos ventos da terra e do Mar.

O último volume, *A história da fome*, fecha o ciclo do Espia e de toda a história do povo do mar. Inicia-se com a descida de Eleé do Céu do Cardoso, assumindo integralmente sua missão de Espia. Na terra, é escorraçado e culpado pela miséria que grassa. Doente e com febre, é ajudado por Aninha, que se torna sua companheira. Na espera do peixe, o Sol derrete as bolas de sebo que o cegam, e o olho puxa um enorme cardume, com fartura para todos. Consciente de sua missão de Espia, recusa as propostas dos redeiros, que o querem trabalhando para eles. A fartura dura pouco; na miséria que se segue, o Espia recusa-se a puxar as crias do Mar e é novamente escorraçado. Refugia-se na Juréa, uma vila sossegada, onde vive uma vida idílica, mas a missão de espia leva-o de volta ao trabalho junto ao povo, quando promove uma revolta contra os redeiros e os donos de rede. Daí ao final, a narrativa ganha um ritmo veloz; Eleé lidera uma grande marcha da fome, o Mar já está envenenado, as colônias decadentes, multidões miseráveis e famintas se movem cegas e loucas atrás de comida — é o fim do povo. A fala de Juliana anuncia o povo de outra história. Elesbão encontra o espia, que no derradeiro ponto de espera do peixe se torna coral, em fusão com a natureza. A alma de Ana se encontra com o Santo Menino. Na última cena, a morte de Elesbão, o Mar rugue nas cavernas da Ilha dos Mortos: "... viivVEE...!"

O roteiro sintético que aqui fizemos talvez seja suficiente para ressaltar a singularidade da obra, cujo argumento já pressupõe uma concepção particular da vida e do mundo. Nosso trabalho procurará desvendar que concepção é essa, e qual o processo pelo qual essa visão de mundo se constrói de dentro para fora, enquanto linguagem, de modo a eliminar o *descompasso* pre-

sente nos trabalhos anteriores de Rio Apa, a que há pouco nos referimos. Digno de nota é o fato de que a qualidade estética desta obra de fôlego, em tudo e por tudo singular na nossa literatura, não a livrou de uma escassíssima bibliografia crítica. Os poucos textos escritos sobre os volumes publicados da obra, entretanto, apontam em direção da sua originalidade. Torrieri Guimarães lembra que Rio Apa "despojou-se de toda a viscosa camada de cultura que recebeu e que lhe condicionara para interpretação do mundo circundante". Quanto à linguagem, observa que "o texto não se dilui, poeticamente, embora seja límpido e sonoro como um longo poema, mas se adequa na exata medida à composição de cada tipo em particular, e de todo o painel sociológico, espiritual e econômico da comunidade". E conclui: "Trata-se de uma obra incomum. O processo criativo é novo e surpreendente pelo tratamento do tema (....)"¹⁸. Raimundo Caruso observa que a obra de Rio Apa "compõe um dos quadros mais originais da literatura brasileira, além de revelar uma temática rara na ficção de nosso País, que são o litoral, as ilhas remotas e quase desabitadas e o primitivo povo do mar". Quanto à linguagem, Caruso a considera "inédita em nossa literatura. Nela as palavras truncam-se, abreviam-se, ora ríspidas, ora suaves e líricas, subvertendo os parágrafos, a ortografia e a pontuação". Mas lembra que a oralidade da obra é "o resultado de todo um projeto e uma sensibilidade que levam em consideração os espaços frios, neutros ou redundantes, estabelecendo prioridades e uma montagem, ou seja, a reorganização do real", e que

¹⁸ GUIMARÃES, Torrieri. O mundo mágico. *Leia Livros*. São Paulo, 15 jun. 1978.

"nenhuma conversação é, por si só, literatura"¹⁹. Nilson Monteiro, lembrando que *O povo do mar* foi lançado "sem maior registro pela crítica em todo o País", assinala que "o livro, sem dúvida, é um reencontro da literatura com o povo", definindo sua linguagem como uma "prosa poética"²⁰. Em dois artigos publicados em 1978²¹, observamos que a obra de Rio Apa "conserva pela raiz a linguagem do povo", e que a "linguagem é, também, uma visão de mundo". Mais recentemente, escrevemos que *Os vivos e os mortos* são "uma obra absolutamente desconcertante, enquanto tema, estrutura, narrativa, visão de mundo, espaço, tempo e linguagem, um salto radical em outra dimensão literária". Em suma, "um enigma a ser decifrado", que "não responde de imediato a nada que seja contemporâneo"²².

Encerrado o ciclo de *Os vivos e os mortos* (o último volume acabou de ser escrito em junho de 1978), Rio Apa voltou-se para o ensaio, com o *Manifesto do povo*²³, obra que fundamenta sua visão filosófica de uma cultura do povo, opondo-a a uma cultura urbana; Rio Apa entende que esses são "os dois pólos básicos da prática existencial e do conhecimento humanos"²⁴. O cres-

¹⁹CARUSO, Raimundo. Literatura e o mundo mágico de W. Rio Apa. *O Estado*. Florianópolis, 28 nov. 1982.

²⁰MONTEIRO, Nilson. *O povo do mar*. *Folha de Londrina*. Londrina, 16 out. 1983.

²¹TEZZA, Cristovão. Questão Fundamental. *O Estado*. Florianópolis, 16 jul. 1978. _____. Wilson Rio Apa: a expressão do povo. *O Estado*. Florianópolis, 23 jul. 1978. Muitos dos pontos de vista defendidos nesses artigos serão reformulados e aprofundados na presente dissertação.

²²_____. O profeta e o poeta. *O Estado do Paraná*. Suplemento Almanaque. Curitiba, 6 jul. 1986.

²³APA, W. Rio. *Manifesto do povo*. Curitiba, Coeditora, 1980. v. 1. 136p. O 2º volume permanece inédito.

²⁴_____. p. 6.

cente radicalismo de sua visão de mundo, polemicamente assumido, será o traço marcante de seus trabalhos posteriores, em que a contestação de uma cultura entendida como oficial irá até a negação do livro enquanto *objeto*. De fato, com *Depois que as pontes caíram*²⁵, romance publicado em forma de jornal, sua literatura assume objetivamente um caráter doutrinário, em que o domínio do estético já não guarda senão pálidas fronteiras com o da filosofia, da biografia, do teatro e da prática existencial, fundindo-se todos os discursos em um só. Com *No pico da onda*²⁶, mais do que nunca sua literatura se torna instrumento de uma tese, dessacralizando-se também a partir do próprio veículo — o jornal —, enquanto a linguagem assimila até mesmo a gíria mais transitória. O tom dominante é o doutrinário, em torno do qual todos os elementos do texto gravitam esquematicamente. Sua mensagem central, nesta fase, compreende a idéia de que a cultura urbana chega ao fim, e postula a utopia de uma vida renovada pelo retorno aos valores essenciais da natureza e pelo homem do povo que nela vive integrado. Aqui, o futuro passa a ser sua matéria, e o direcionamento ideológico a marca dominante de sua literatura, já em alto grau transcendendo os limites do estético. Em outras palavras, o elemento ficcional se torna, quase que de modo absoluto, o suporte de uma mensagem filosófica. Nesse sentido, suas duas últimas obras não comportam uma análise estritamente estética, porque não é esse seu campo específico.

²⁵APA, W. Rio. *Depois que as pontes caíram*. O Amanhã, jornal-livro nº 1. São José, Orleans Gráfica, s/d. Ed. ilustr. 24p.

²⁶_____. *No pico da onda*. O Amanhã, jornal-livro nº 2. Florianópolis, Gráfica e Editora Canarinho, 1983. Ed. ilustr. 24p.

Finalmente, em 1986, Rio Apa publica, em parceria com seu filho Thor Rio Apa, o álbum de texto e fotos *Sermões das dunas*²⁷, recriando poeticamente os sermões apresentados nas várias apresentações de seu espetáculo *Paixão de Cristo segundo todos os homens*, nas dunas da Lagoa da Conceição, em Florianópolis. Enquanto discurso artístico, esses sermões devem ser compreendidos em seu contexto cênico, teatral, onde o traço bíblico e profético sai da esfera religiosa, da qual conservam o registro, e ganham toda a sua expressividade poética. A própria composição gráfica do álbum, alternando os textos com fotografias da Paixão em *flou*, de modo a suavizar as imagens e eliminar sua, digamos, "historicidade", nos leva nessa direção.

O conjunto dos trabalhos de W. Rio Apa aqui resenhados nos apresenta um quadro verdadeiramente atípico; não encontramos nele uma linha estético-formal regular — pelo contrário, são as súbitas mudanças de direção que marcam sua obra. Podemos reconhecer nesse conjunto três fases mais ou menos distintas. Na primeira, de *Um menino contemplava o rio* a *No mar das vítimas*, temos um escritor que poderia ser classificado de "convencional"; em que pese a maior originalidade temática e estilística do primeiro livro, essas obras indicam um artista perfeitamente integrado numa tradição literária, da qual não se distingue por grandes vãos ou rasgos de invenção. Trata-se aí de um escritor com um bom domínio técnico que, a par de um certo "impulso doutrinário", obedece de forma dominante a uma convenção literária já estratificada, por assim dizer.

²⁷APA, Thor Rio e APA, W. Rio. *Sermões das dunas*. A paixão segundo todos os homens. Florianópolis, Ar produção & comunicação, 1986. 48p.

A segunda fase, que compreende os quatro volumes de *Os vivos e os mortos*, objeto de análise da presente dissertação, representa um corte absoluto com o passado literário do autor, sob qualquer aspecto que consideremos (com a única exceção da temática do mar). Desaparece completamente o estilista convencional dos trabalhos anteriores, e com ele todo um universo de valores, estéticos ou não. O alto grau de invenção desta obra, que a singulariza profundamente tanto como linguagem quanto como visão de mundo, exige uma abordagem crítica diferenciada, sob pena de vermos nela somente regionalismo ou folclore, elementos que a rigor não a definem senão episodicamente. Pressupomos que, para decifrar *Os vivos e os mortos*, é preciso começar pela linguagem — é na estranha singularidade dessa linguagem que se ergue a visão de mundo da obra. Esta é a direção do nosso trabalho.

Finalmente, a terceira fase da literatura de Rio Apa marca outro rumo, em que as preocupações de ordem filosófica e as atividades do ensaísta são dominantes; a literatura aí perde o rigor estético de sua fase anterior, e assume um caráter decididamente utilitário, pragmático. Quanto à linguagem, esta conservará de *Os vivos e os mortos* apenas o seu traço composicional, o emprego do "verso narrativo", ou a quebra gráfica da frase, aparecendo às vezes o elemento poético, mas com visível caráter accidental, até mesmo meramente instrumental.

Estando Rio Apa em plena atividade, não seria demasiada especulação tendo em vista o seu passado, imaginar que logo ele inaugure outra fase artística, sempre sob o signo do risco e do rompimento, que tem sido o traço constante do seu projeto —

projeto que, antes de ser estético, é existencial, fazendo-se num território que resiste às fronteiras e divisões classificatórias entre a arte e a vida. De certo modo, é a ânsia de fusão entre a arte e a vida que ilumina toda a sua obra.

II - BAKHTIN: TEORIA DA LINGUAGEM, TEORIA DO ROMANCE

1

A teoria literária de Bakhtin, que serviu de sustentação metodológica ao presente trabalho, nasceu de uma crítica aos fundamentos teóricos dos formalistas russos. De fato, um dos primeiros textos conhecidos de Bakhtin, escrito em 1924 e publicado apenas em 1975¹, uma tentativa de análise metodológica das concepções e dos problemas fundamentais da poética, a partir de uma estética, nos seus próprios termos, "sistemática e geral", está polemicamente centrado na discussão dos estudos russos sobre a poética, que ele submete a um rigoroso exame crítico. Esse texto, escrito na efervescência cultural da Rússia revolucionária dos anos 20, é de uma importância crucial na sua teoria da literatura; ao negar validade aos pressupostos filosóficos dos formalistas, Bakhtin postula uma filosofia da linguagem e uma teoria do signo, que seriam explicitadas na obra editada em 1929 e assinada por Volochínov², e ao mesmo tempo fundamenta sua teoria do romance, desenvolvida em dois longos estudos de 1937 e 1938: *Du discours romanesque* e *Formes du temps*

¹BAKHTINE, Mikhail. Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'oeuvre littéraire. In: _____. *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978. p. 23-82.

²_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 2.ed. São Paulo, Hucitec, 1981. 196p.

et du chronotope dans le roman³. Fixemo-nos, aqui, nestes três momentos de sua obra, que estão na base de toda a sua produção teórica.

No estudo de 1924, embora reconheça a grande importância dos trabalhos russos dedicados à poética, Bakhtin começa por apontar o fato de que tais trabalhos pretendem elaborar um sistema de análise científica de uma arte dada, sem considerar previamente os problemas da arte em geral, isto é, independentemente do conhecimento e da definição da especificidade do domínio estético na unidade da cultura humana.

Para Bakhtin, essa pretensão é irrealizável:

"Sans une conception systématique du domaine esthétique, tant dans ce qui le distingue du domaine de la connaissance et de celui de l'éthique, que dans ce qui le lie à eux dans l'unité de la culture, on ne peut même pas dégager l'objet d'étude de la poétique, ici l'oeuvre d'art littéraire, hors de la masse d'oeuvres verbales d'une autre espèce." (ETR, 26)

A questão que Bakhtin aqui levanta é a da autonomia da arte, que, segundo ele, só pode ser estabelecida pela sua participação na unidade da cultura — fora dela, toda autonomia é arbitrária. Para Bakhtin, um sentido isolado é uma contradição em termos. O que ele nega por princípio, no caso da literatura, é a tendência formalista de compreender a forma artística como a forma de um material (som, palavra, massa, etc.) e nada mais — além desse material, entrariamos no terreno de outras áreas que não a artística. Assim, os formalistas, ao conside-

³BAKHTINE, Mikhail. In: *Esthétique et théorie du roman*. p. 83-384. As referências a esse volume, que compreende seis estudos de Bakhtin escritos entre 1924 e 1970 e que serviu de base teórica principal à nossa análise, serão doravante indicadas pelas iniciais ETR, mais o número da página correspondente, em seguida às citações.

rarem, como postulado metodológico, a obra de arte uma coisa em si, transferem os valores sociais, religiosos, éticos, etc. que esta obra evoca para outros campos do conhecimento que não o estético.

A esse princípio metodológico, que fez emergir uma espécie de "primado do material" na obra de arte, Bakhtin dará a denominação genérica de "estética material" (*esthétique matérielle*), que podemos reconhecer como a base das correntes estruturalistas que fizeram escola neste século, amparadas em grande parte na teoria lingüística de Saussure. Antes de mais nada, Bakhtin aponta o fato de que essa estética, ao localizar na forma, isto é, no "material", o objeto do estudo estético, retoma a velha dicotomia "forma/fundo". Segundo ele, o que resta incompreendido é que *"la forme est sous-tendue par une intention émotionnelle et volitive, sa capacité inhérente d'exprimer la relation de valorisation de l'artiste et du spectateur à quelque chose qui se trouve au-delà du matériau."* (ETR, 26)

A contestação de Bakhtin aos formalistas é, pois, uma contestação de raiz, não apenas periférica ou circunstancial; em princípio, é a concepção de linguagem (e, portanto, de significado) subjacente ao formalismo que Bakhtin não aceita. Segundo ele, a estética material tende a confundir o *objeto estético* com a *obra material*, quando apenas o primeiro deve ser o objeto de análise, porque só ele produz significado. O objeto estético, assim entendido, não é uma composição isolada, uma obra material, mas *"c'est le contenu de l'activité esthétique (contemplation) orientée sur l'oeuvre."* (ETR, 32).

Nesta visão, o objeto estético, isto é, aquilo que deve ser

objeto da análise estética, transborda o material da obra, sai de de seus limites intrínsecos, leva-nos para fora dele mesmo, porque é apenas na sua orientação exterior que a obra "significa". O grave erro formalista, nos termos de Bakhtin, é centralizar o valor estético ou ao dado material da obra, ou à sua organização composicional, ambos de caráter "utilitário", elevando-os à condição de "objeto estético". Do ponto de vista de Bakhtin, o elemento material ou a sua composição interna não são nada em si; são as palavras, os sons, as cores, que, quando organizadas esteticamente, deixam de ser "material" para se concretizarem numa forma e num conteúdo *inseparáveis*, como se depreende das afirmações seguintes:

"[O objeto estético] il n'est qu'un contenu artistiquement mis en forme (ou une forme artistiquement signifiante, qui matérialise un contenu)". (ETR, 62)

"La forme artistique, c'est la forme d'un contenu, mais entièrement réalisée dans le matériau, e comme soudée à lui." (ETR, 69)

Mas qual a natureza desse conteúdo? Ou, mais precisamente, de que modo a unidade indissolúvel forma/conteúdo *significa*?

Adiante veremos essa questão na perspectiva de uma teoria do signo; por ora, vejamos como Bakhtin a entende nos limites da estética. Para o teórico russo,

"la particularité principale du champ esthétique (...) c'est son caractère réceptif, positivement accueillant: la réalité, préexistant à l'acte esthétique, une réalité connue et évaluée éthiquement entre dans l'oeuvre (plus exactement dans l'objet esthétique) et en devient dès lors un élément constitutif indispensable. Dans ce sens, nous pouvons dire: effectivement la vie ne se trouve pas seulement hors de

l'art, mais en lui, à l'intérieur, dans toute la plénitude, de son poids axiologique - social, politique, théorique et autre". (ETR, 44)

Em outros termos, a obra de arte sô pode ser compreendida e iluminada, sô pode ter vida e significação, no fundo poderoso das visões de mundo, das intenções, do saber pré-existente a ela, do universo dos valores, em suma, de tudo que é social. Assim, a obra de arte não se define como tal por sua estrutura interna ou por sua natureza imanente; ao contrário, é o mundo exterior que lhe dá contorno e função:

"La réalité de la connaissance et de l'acte éthique qui entre, déjà connue et évaluée, dans l'objet esthétique et y subit une unification concrète, intuitive, une individualisation, une concrétisation, une isolation et un achèvement, c'est-à-dire une élaboration artistique multiforme à l'aide d'un matériau déterminé, nous la nommons, en plein accord avec l'usage traditionnel, "contenu de l'oeuvre d'art" (plus précisément: de "l'objet esthétique"). Le contenu représente ici l'indispensable élément constitutif de l'objet esthétique, auquel est corrélatrice la forme artistique qui, hors de cette corrélation, n'a aucun sens." (ETR, 46)

Na visão bakhtiniana, o conteúdo é uma forma, cujo significado transcende o "material" no qual se apóia e ao qual está indissoluvelmente ligado. Deste modo, qualquer análise da obra de arte deverá saber distinguir essas duas faces interrelacionadas, centralizando-se não no "material" — em si um elemento neutro — mas no "conteúdo posto em forma", isto é, naquilo que de fato dá vida ao material. Sendo este conteúdo uma forma, e não algo que existe, por assim dizer, como "pura idéia", Bakhtin estabelece a separação entre "formas arquitetônicas" e

"formas composicionais", cuja fronteira nítida, segundo ele, a estética material é incapaz de levantar; ou ela as confunde, ou leva em consideração apenas as últimas. Vejamos em que consiste tal distinção. Nas palavras dele, *"les formes architectoniques sont les formes que prennent les valeurs morales et physiques de l'homme esthétique, les formes de la nature perçues comme son environnement — les formes de l'événement vu par lui dans l'aspect de sa vie personnelle, sociale, historique, etc."* (ETR, 35)

Assim, o trágico, o cômico, o épico, o lírico são formas puramente arquitetônicas, ideológicas, amarradas a uma visão de mundo, e é dentro desse universo social que a obra de arte adquire sua singularidade estética. Para Bakhtin, e aqui mais uma vez a cisão é radical, somente as formas arquitetônicas pertencem ao objeto estético. Quanto às formas composicionais — o poema, a forma dramática, o relato, as formas romanescas... — que organizam o material, essas pedem uma apreciação "puramente técnica":

"Les formes compositionnelles qui organisent le matériau, portent un caractère téléologique, utilitaire, tumultueux, dirait-on, et relèvent d'une appréciation purement technique pour déterminer leur adéquation à leur tâche architectonique. La forme architectonique détermine le choix de la forme compositionnelle; ainsi, la forme de la tragédie (forme des événements e, dans une certaine mesure, des personnages, de leur caractère tragique) choisit la forme dramatique comme compositionnellement adéquate. Il n'en faut pas conclure, s'entend, que la forme architectonique existe "quelque part", "toute prête", qu'elle peut être réalisée en dehors de la forme compositionnelle." (ETR, 36)

Tomemos o exemplo da tragédia, citado por Bakhtin, para tornar mais clara a distinção. A tragédia, enquanto forma arquitetônica, representa uma *visão de mundo*; os acontecimentos trágicos, a sua sequência, a sua representação literária e mesmo o caráter dos personagens, tudo isso decorre desta visão de mundo; a tragédia pressupõe uma axiologia, uma noção de destino, de natureza, de moral, de religião; ela está amarrada a uma *cultura*, no seu sentido amplo. A forma dramática, por outro lado, é a sua forma composicional mais adequada — é a articulação do material que mais eficientemente *realiza* a tragédia como obra de arte, é a forma técnica que maximiza o potencial trágico, lhe dá contorno e relevância, põe a nu a sua visão de mundo. Mas tanto uma forma como outra, além de inseparáveis, são históricas, mutantes, na mesma medida em que são mutantes a cultura e a visão de mundo dos homens através dos tempos. Evidentemente, a tragédia do século XX não será nunca a tragédia clássica, nem como forma arquitetônica, nem como forma composicional.

Em síntese, a forma em Bakhtin compreende dois aspectos: de um lado ela é efetivamente material, é inteiramente realizada a partir de um material, e dele é inseparável; de outro lado, enquanto valor (isto é, enquanto *significa alguma coisa*) ela nos leva para fora dos limites da obra ela-mesma, entendida como material organizado, como mero objeto.

A contestação de Bakhtin aos pressupostos da assim chamada estética material e a postulação de uma abordagem dela diferenciada para compreender a obra de arte seriam substancialmente fortalecidas com a elaboração de sua filosofia da linguagem e sua teoria do signo. De fato, é alicerçado na sua concepção de linguagem, a qual nega o que ele chamava de "objetivismo abstrato", cujo representante maior foi Saussure, que Bakhtin erguerá sua teoria literária. Nos limites que nos interessam aqui — a questão do signo e do significado — bastará repassar as noções de "tema" e "significação", tais como definidas por Bakhtin.

Para ele, cada enunciação, como um todo, tem um sentido único, unitário; cada vez que perguntamos, por exemplo, "que horas são", este enunciado tem um sentido diferente, determinado não só pelas suas formas lingüísticas (o "material") — léxico, morfologia, sintaxe, som, entoação — mas também pelo contexto, pela situação e, não menos importante, pelo acento apreciativo, ou *orientação apreciativa* (a qual possibilita o fato, por exemplo, de numa enunciação uma palavra significar exatamente o oposto do seu "valor de dicionário"). Mas atenção: a orientação apreciativa não é um traço eventual ou contingente do enunciado (a "conotação" tradicional), mas um *elemento essencial*: "sem acento apreciativo, não há palavra"⁴. A este sentido da enunciação concreta, Bakhtin dá o nome de "tema" (a pala-

⁴BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. p. 132.

vra aqui deve ser entendida exclusivamente como um termo técnico da teoria do signo de Bakhtin; não pode ser confundida, por exemplo, com o tema da obra de arte): "Somente a enunciação tomada em toda a sua amplitude concreta, como fenômeno histórico, possui um tema. Isto é o que se entende por tema da enunciação"⁵.

Mas, no interior desse "tema", a enunciação é igualmente dotada de uma "significação". Por significação (lembrando também que esta palavra deve ser compreendida como um termo técnico específico), Bakhtin entende

"os elementos da enunciação que são *reiteráveis* e *idênticos* cada vez que são repetidos. Naturalmente, esses elementos são abstratos: fundados sobre uma convenção, eles não têm existência concreta independente, o que não os impede de formar uma parte inalienável, indispensável à enunciação. (...) A significação é um *aparato técnico para a realização do tema*"⁶.

Em outras palavras, a teoria de Bakhtin define "significação" como o *valor de dicionário* de cada enunciado. A significação, assim, é o referencial imediato da palavra, aquilo que a identifica num primeiro nível, na sua relação puramente interna, nos estritos limites da convenção do código. Se o tema de "que horas são" pode ser "estou com pressa", ou "ele está demorando", num leque que se abre ao infinito, a sua significação será sempre a mesma (= *que horas são*).

⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. p. 129.

⁶ _____. p. 129.

Vejamos agora como Bakhtin relaciona "tema" e "significação":

"A maneira mais correta de formular a inter-relação do tema e da significação é a seguinte: o tema constitui o estágio superior real da capacidade lingüística de significar. De fato, apenas o tema significa de maneira determinada. A significação é o estágio inferior da capacidade de significar. A significação não quer dizer nada em si, ela é apenas um potencial, uma possibilidade de significar no interior de um tema concreto"⁷.

Detenhamo-nos nesse ponto, relacionando-o ao problema da compreensão. Está claro que o que Bakhtin denomina "significação" encobre e define a noção de signo conforme Saussure (significante + significado)⁸; aí, compreender um enunciado significa traduzir passivamente um sinal, de acordo com o código de um sistema abstrato ("langue"). Em última instância, a língua que deve ser estudada é o veículo, ou o instrumento, de conteúdos que se encontram fora do ato da enunciação. Essa visão do signo ignora, por princípio metodológico, a historicidade concreta da enunciação (a "parole" individual que Saussure contrapõe à "langue" social), localizando no sistema abstrato de normas o seu objeto de estudo. Tal teoria teve e tem extraordinária importância, exercendo grande influência na lingüística desse século. O próprio Bakhtin assinala a popularidade e a importância de Saussure na Rússia de então (anos 20): "Podemos dizer que a maioria dos representantes do nosso pensamento lin-

⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. p. 131.

⁸ Cf. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo, Cultrix/USP, 1969. p. 79-84.

güístico se acha sob a influência determinante de Saussure e de seus discípulos (....)"⁹.

Na verdade, são os princípios saussurianos que estão na base da "estética material" contestada por Bakhtin. Tal estética pretende transpor, para o estudo da literatura, uma metodologia estritamente lingüística, de uma lingüística fundamentada na clássica noção de "langue", isto é, no sistema abstrato da língua, e não na sua realização concreta:

"La poétique s'accroche à la linguistique, craignant de s'en écarter d'un pas (ce que l'on constate chez la majorité des formalistes (....)); parfois même elle cherche à n'être qu'une section de la linguistique (....)". (ETR, 27)

Nos termos de Bakhtin, haveria nessa postura pelo menos dois problemas interrelacionados. O primeiro, de ordem lingüística, é básico, pois representa o ponto de partida, a sua epistemologia. Trata-se da própria noção de signo aí subjacente, que dá à mera identificação de um sinal, para Bakhtin "uma entidade de conteúdo imutável", "que não pode substituir, nem refletir, nem refratar nada", constituindo-se apenas num "instrumento técnico para designar este ou aquele objeto"¹⁰, o atributo de "compreensão". Bakhtin situa a questão em outros termos:

"O processo de descodificação (compreensão) não deve, em nenhum caso, ser confundido com o processo de identificação. Trata-se de dois processos profundamente distintos. O signo é descodificado; só o sinal é identificado. (....) Somente um

⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. p. 84.

¹⁰ _____. p. 94.

concurso infeliz de circunstâncias e as inextirpáveis práticas da reflexão mecanicista puderam induzir certos pesquisadores a fazer desses "sinais", praticamente, a chave da compreensão da linguagem e do psiquismo humano (do discurso interior). (....) Assim, o elemento que torna a forma lingüística um signo não é sua identidade como sinal, mas sua mobilidade específica; da mesma forma que aquilo que constitui a descodificação da forma lingüística não é o reconhecimento do sinal, mas a compreensão da palavra no seu sentido particular, isto é, a apreensão da orientação que é conferida à palavra por um contexto e uma situação precisos (....)." ¹¹.

Nesta visão, a identificação do sinal segundo um código abstrato, desconsiderados o contexto, a intenção, a orientação apreciativa, é *vazia de sentido*. Nenhuma compreensão pode nascer meramente da identificação do sinal — e toda compreensão *sai dos limites do sinal* para o contexto social de sua realização; é só nesse território dialógico que as palavras *significam*. Neste ponto crucial, Bakhtin encontra os limites específicos da lingüística saussuriana — e, por extensão, de toda lingüística fundamentada num sistema abstrato:

"Enquanto uma forma lingüística for apenas um sinal e for percebida pelo receptor somente como tal, ela não terá para ele nenhum valor lingüístico. A pura "sinalidade" não existe, mesmo nas primeiras fases da aquisição da linguagem. Até mesmo ali, a forma é orientada pelo contexto, já constitui um signo, embora o componente de "sinalidade" e de identificação que lhe é correlata seja real" ¹².

¹¹ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. p. 94.

¹² _____. p. 94.

O segundo problema, decorrente do primeiro, é ver também a literatura como um sistema autônomo, com propriedades definíveis em si, e não como uma das manifestações da linguagem, manifestação cujas formas arquitetônicas e composicionais só têm sentido na sua determinação e intencionalidade históricas, porque fora do território social nada significam. Assim, o objeto estético transcende os limites materiais internos, ou suas propriedades abstratas, porque nenhuma compreensão pode nascer desconsiderando-se o "tema", o sentido da enunciação como um todo na sua realidade concreta. Para Bakhtin, toda compreensão é *ativa*, é uma espécie de *diálogo*:

"Compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente. (...) Assim, cada um dos elementos significativos isoláveis de uma enunciação e a enunciação toda são transferidos nas nossas mentes para um outro contexto, ativo e responsivo. A compreensão é uma forma de *diálogo*; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. (...) É por isso que não tem sentido dizer que a significação pertence a uma palavra enquanto tal. Na verdade, a significação pertence a uma palavra enquanto traço de união entre os interlocutores, isto é, ela só se realiza no processo de compreensão ativa e responsiva. A significação não está na palavra nem na alma do falante, assim como também não está na alma do interlocutor. Ela é o efeito da interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro".¹³

Assim, toda compreensão é social porque todo signo é social: o signo é um fenômeno eminentemente social, não porque se

¹³ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. p. 131-132.

dirige mecanicamente de um emissor para um receptor, como veículo neutro de um conteúdo abstrato, mas porque ele em si tem duas faces. Todo enunciado, "um sistema de signos dinâmico e complexo"¹⁴, *é orientado para o exterior*, o que significa que prevê outro enunciado, posiciona-se diante dele; mesmo o signo interior, que tradicionalmente entendemos por "consciência individual", tem um auditório social, e é somente neste território contrastante, interindividual, que se pode falar em significado. Bakhtin entende que todo enunciado é um *ponto de vista sobre o mundo*, não um ponto de vista gramatical ("eu", "tu", o "narrador" da literatura, entendidos como instâncias abstratas de um sistema abstrato), mas um ponto de vista ideológico, uma intenção persuasiva, um comentário implícito, diretamente determinados por uma situação social concreta. O ponto de vista, nessa perspectiva, é uma *opinião*, uma tomada de posição; cada enunciado é parte integrante de uma visão de mundo. Assim, uma narrativa escrita na "terceira pessoa" tradicional é tão pessoal, enquanto organização do mundo, quanto a escrita sob a perspectiva do "eu". A forma composicional escolhida (o *eu* presente ou o *eu* ausente) estará diretamente vinculada à intenção arquitetônica da obra — relativizar ou não a visão de mundo do discurso, por exemplo, ficando nos extremos. Para Bakhtin, o ponto de vista gramatical é apenas isso: gramatical. O que importa é a "opinião" subjacente, ou a "luta de opiniões", que pode estar presente, por exemplo, num único enunciado.

Desta forma, só se torna signo o objeto que sai de seus próprios limites, tal como o compreende Bakhtin:

¹⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. p. 32.

"Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é: se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.). O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. Tudo que é ideológico possui um valor semiótico."¹⁵

Em outras palavras, o domínio do ideológico é o campo que transcende o "sinal" e produz significado. Chegamos aqui a um aspecto importante: o conceito de ideologia em Bakhtin. Bakhtin não usa o termo no sentido estrito do marxismo ortodoxo, situando-o como o processo de mascaramento do real; nesse sentido próprio, a palavra "ideologia" aparece perfeitamente delimitada dentro de uma visão da história da filosofia, definindo "o resultado da divisão social do trabalho e, em particular, da separação entre trabalho material/manual e trabalho espiritual/intelectual"¹⁶. Em outros termos, ideologia é

"um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (idéias e valores) e de normas e regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros da sociedade o que devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer".¹⁷

¹⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. p. 32.

¹⁶ CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. 19.ed. São Paulo, Brasiliense, 1985. p. 101-102.

¹⁷ _____. p. 113.

Nesse sentido restrito do termo, uma das tarefas da filosofia é justamente *superar a ideologia*, transcender os seus limites, para que a realidade histórica possa ser apreendida em sua totalidade.

Bakhtin, entretanto, diz: "Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico". É uma diferença considerável. Ou o teórico russo entende que nenhuma atividade humana sai da esfera ideológica no sentido estrito acima delimitado, e que portanto a pretensão de superar a ideologia é uma contradição em termos, na medida em que homem algum vive sem signos, ou então ele dá ao termo um outro significado, amparado no fato de que toda teoria se elabora a partir da definição particular, precisa, de seus próprios termos (ninguém é proprietário exclusivo das palavras). Assim, o que Bakhtin entende por ideologia seria um *sistema de idéias socialmente imbricado*, do qual nenhum enunciado escapa. Embora em nenhum momento ele defina o termo isoladamente, os contextos em que ele emprega a palavra *ideologia* nos levam nessa direção. Nesse sentido, a ideologia não é um fenômeno particular contingente, "evitável", um conjunto de representações qualitativamente distinto de, digamos, outro conjunto de representações — mas, ao contrário, é um fenômeno universal cuja "qualidade" não vem ao caso. Assim, quando Bakhtin diz que "a consciência individual é um fato sócio-ideológico", e que "a palavra é o fenômeno ideológico por excelência", "o modo mais puro e sensível da relação social"¹⁸, fica perfeitamente claro que para ele ideologia é tudo o que deriva das relações sociais, e que fora dela não há significado possível.

¹⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. p. 35-36.

Passemos agora a outro aspecto de sua teoria da enunciação que tem uma destacada importância na sua visão da literatura e que decorre também de sua concepção do signo como um fenômeno sócio-ideológico: a representação no discurso do "discurso de outrem", a "enunciação sobre a enunciação". Essa representação, fundamental na vida cotidiana, é igualmente fundamental na literatura, que aqui nos interessa de perto. O ponto de partida de sua teoria da enunciação é o *caráter dialógico da linguagem*, o fato de que o *outro* é parte integrante do enunciado, implícita ou explicitamente. Na literatura, tal aspecto é crucial; os modos de apreensão do discurso de outrem não são apenas fenômenos sintáticos neutros, veículos de transmissão de conteúdos e pontos de vista distintos, mas fundamentalmente "indicadores da relação de força que se estabelece entre o contexto narrativo e o discurso citado"¹⁹, indicadores esses de caráter ideológico, isto é, confrontam pontos de vista ideológicos sobre o mundo, e não meramente sintáticos ou gramaticais. Em outras palavras, toda citação é, em maior ou menor grau, direta ou indiretamente, um *comentário* sobre outrem, uma tomada de posição ativa diante do discurso de outrem. Além disso, "a transmissão leva em conta uma terceira pessoa — a pessoa a quem estão sendo transmitidas as enunciações citadas. Essa orientação para uma terceira pessoa é de primordial importância: ela re-

¹⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. p. 155.

força a influência das forças sociais organizadas sobre o modo de apreensão do discurso"²⁰.

Tais modos de apreensão do discurso de outrem, que se realizam por meio de esquemas sintáticos mais ou menos fixos (discurso direto, discurso indireto, etc.), não são simplesmente marcas de estilo (uma opção "técnica"), mas refletem "a dinâmica da inter-relação social dos indivíduos na comunicação ideológica verbal"²¹, diretamente vinculados a intenções ideológicas, historicamente variáveis, pois "o fim que o contexto narrativo procura alcançar é particularmente importante"²². É essa finalidade ou amarração ideológica que estabelece as tendências históricas. Assim, podemos ter, por exemplo, desde o "*dogmatismo autoritário*", caracterizado pelo estilo linear, impessoal e monumental de transmitir a fala de outrem na Idade Média", quando era importante conservar em alto grau a autonomia do discurso de outrem, criando contornos exteriores nítidos em volta do discurso citado, preservando-lhe o caráter "sagrado", até o que Bakhtin chama de "*individualismo relativista*", com a sua diluição no contexto narrativo (época contemporânea)"²³, quando as visões de mundo se dessacralizam e perdem sua referência ideológica única: o enunciado aí é a arena onde linguagens distintas (isto é, visões de mundo distintas) entram em confronto numa tensão permanente; a palavra se relativiza ao máximo.

²⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. p. 146.

²¹ _____. p. 148.

²² _____. p. 153.

²³ _____. p. 153.

É também o caráter dialógico da linguagem que vai fundamentar a teoria do romance de Bakhtin, que é, em suma, uma teoria da literatura. O ponto de partida é o fato de que a linguagem, enquanto realidade viva, nunca é única:

"La vie sociale vivace et le devenir historique créent, à l'intérieur d'une langue nationale abstraitement unique, une multitude de mondes concrets, de perspectives littéraires, idéologiques et sociales fermées à l'intérieur de ces diverses perspectives (....)". (ETR, 110)

Assim, a linguagem, na sua realidade histórica, é sempre profundamente diversificada, não apenas por marcas dialetais abstratas, mas por compreender pontos de vista específicos sobre o mundo, formas de sua interpretação verbal, perspectivas semânticas e axiológicas, e, como tais,

"tous peuvent être confrontés, servir de complément mutuel, entrer en relations dialogiques: comme tels, ils se rencontrent et coexistent dans la conscience des hommes et, avant tout, dans la conscience créatrice de l'artiste-romancier; comme tels, encore, ils vivent vraiment, luttent et évoluent dans le plurilinguisme social. (....) Pour la conscience qui vit en lui, le langage n'est pas un système abstrait de formes normatives, mais une opinion multilingue sur le monde". (ETR, 113-114)

Na literatura, a linguagem se cristaliza em formas composicionais convencionalmente estratificadas e historicamente determinadas, e a força que estratifica e diferencia a linguagem literária é a sua natureza intencional — "le discours vit en dehors de lui-même, dans une fixation vivant sur son objet" (ETR, 113) — e não seus índices lingüísticos abstratos. Para Bakhtin esses índices não podem ser estudados sem se considerar sua na-

tureza intencional. Daí a dificuldade, que Bakhtin já assinalava, de se tentar classificar o romance enquanto forma fixa, quando se leva em conta apenas sua estrutura interna, suas propriedades formais, desconsiderando-se a natureza dialógica da linguagem e a intenção com que o artista-prosador se apropria da palavra. Nessa perspectiva, o discurso romanesco não é propriamente uma forma fixa essencial, mas o discurso que abre suas portas às linguagens sociais de um mundo socialmente diferenciado e estratificado, dando a elas o seu grau de autonomia: ele é, por excelência, o espaço do diálogo das linguagens, e, como tal, pode aceitar a todas elas respeitando suas próprias perspectivas; nele podem entrar a linguagem epistolar, a notícia de jornal, o diário íntimo, o jargão jurídico, o discurso religioso, etc. O prosador se apropria das intenções e das formas da linguagem de outrem e as dispõe no centro de suas intenções pessoais; nelas, ele faz ressoar sua orientação apreciativa própria. O aspecto fundamental é que as visões de mundo alheias, subjacentes a essas linguagens, não são eliminadas, mas utilizadas, conservando-se, em maior ou menor grau, como vozes ideológicas originais, distintas, próprias; tais vozes podem ser ironizadas, contestadas, parodiadas, respeitadas ou mesmo sacralizadas — mas de qualquer modo estarão na obra, em diálogo permanente. Nesse diálogo intencional de linguagens constrói-se a prosa romanesca. É também esse diálogo que permite o fato de um único enunciado (gramaticalmente um único "ponto de vista") conter duas ou mais vozes ideológicas distintas. Na literatura, o caso da representação irônica ou paródica de outrem é típico; o narrador, por exemplo, ao descrever um personagem, usa as formas ("jargão") e as intenções ("ideologia") de outrem,

e nelas imprime a sua opinião, o seu comentário crítico, a sua avaliação, sem deixar marcas, sem estabelecer uma fronteira gramatical entre o "eu" e o "ele". O exemplo da paródia é o mais visível de todos, pela sua natureza caricatural; mas a orientação ideologicamente apreciativa do enunciado é um traço essencial de qualquer discurso romanesco.

Para Bakhtin, portanto, o romance não é uma forma acabada, passível de uma classificação nos termos, por exemplo, em que tradicionalmente se classifica a epopéia. Para ele, a história do romance é a história da descentralização verbal, é a história da consciência da estratificação da linguagem (isto é, da estratificação social) literariamente organizada, diretamente vinculada à concepção ideológica do homem. O discurso romanesco, na visão de Bakhtin, nasceu, cresceu e consolidou-se no lento processo de quebrar o distanciamento épico (distanciamento espaço-temporal), de romper a unidade ideológica de uma linguagem poética oficial centralizadora e cristalizada em formas fixas de prestígio. Assim, Bakhtin vê, nos diálogos socráticos, um dos germes do discurso romanesco: o "aqui e agora", a vida cotidiana e concreta do homem tomada como objeto do discurso, enquanto que no discurso épico só o passado sagrado era digno de representação literária. O discurso romanesco respondeu, assim, à fragmentação da "cultura nacional", à invasão das "línguas estrangeiras", à "intimidade" como valor social, à descentralização geográfica, religiosa, científica, moral, etc. — enfim, à relativização de todo saber. Ao longo dessa trajetória em direção a uma visão descentralizada da realidade, a prosa romanesca criou suas formas composicionais, que vão desde os romances de cavalaria até a complexidade do romance moderno, num

processo essencialmente inacabado, porque sua matéria viva é o *presente*, com sua eterna batalha de linguagens.

E é ainda, finalmente, na natureza dialógica da linguagem que o teórico russo vai encontrar o referencial que lhe permite traçar a distinção entre o discurso romanesco e o discurso poético (no seu sentido estrito). Tal distinção, para ele, não se funda em princípio nos aspectos composicionais (métrica, estrofe...) ou em categorias lingüísticas (denotação/conotação), já que sua concepção de signo não aceita essa divisão. A diferença está basicamente no modo de apropriação e orientação da palavra, tomada como fenômeno sócio-ideológico. A questão que se coloca é *o lugar da linguagem de outrem, como voz ideológica distinta, no texto literário*. Na prosa, ou, mais precisamente, no discurso romanesco, o plurilingüismo (isto é, as múltiplas linguagens sociais que dialogam e se confrontam no seio de uma mesma língua abstratamente única) é um elemento capital. O discurso romanesco *respira* em meio a linguagens diferentes, "estrangeiras", em meio a pontos de vista ideologicamente distintos (e não, simplesmente, pontos de vista gramaticais distintos). O discurso aí atravessa um meio de expressões e acentos estranhos; concorda com uns, discorda de outros — neste processo de dialogização assumida, dá forma à sua imagem e ao seu tom estilísticos:

"Le prosateur-romancier n'extirpe pas les intentions d'autrui du langage polyphonique de ses oeuvres, ne détruit pas les perspectives, mondes et micromondes socio-idéologiques qui se découvrent au-delà de cette polyphonie: il les introduit dans son oeuvre. Il utilise des discours déjà peuplés par les intentions sociales d'autrui, les contraint à servir ses intentions nouvelles, à servir un second maître."
(ETR, 120)

Já no discurso poético, a dialogização não é utilizada literariamente; a poesia se aliena de toda ação recíproca, dispensando a interferência de outrem. Na linguagem do poeta há uma força centralizadora, única e irrefutável; o poeta pode usar a palavra de outrem, mas livra-se da *intenção* (da voz ideológica) de outrem. A poesia aspira à unidade absoluta:

"Le poète doit être en possession totale e personnelle de son langage, accepter la pleine responsabilité de tous ses aspects, les soumettre à ses intentions à lui, et rien qu'à elles. Chaque mot doit exprimer spontanément e directement le dessein du poète; il ne doit exister aucune distance entre lui et ses mots. Il doit partir de son langage comme d'un tout intentionnel et unique: aucune stratification, aucune diversité de langages ou, pis encore, aucune discordance, ne doivent se refléter de façon marquante dans l'oeuvre poétique.

A cet effet, le poète débarrasse les mots des intentions d'autrui, n'utilise que certaines mots e formes, de telle manière qu'ils perdent leur lien avec certaines strates intentionnelles et certains contextes du langage." (ETR, 117)

Nessa perspectiva, pode-se compreender o caso singular de Fernando Pessoa na literatura portuguesa: para dar vazão a visões de mundo distintas, criou *um poeta para cada linguagem*, com fronteiras nítidas entre um e outro — na poesia não há espaço para duas vozes. Já o discurso romanesco, este só nasce a partir do contraste vivo de vozes distintas.

Lembremos, entretanto, que os dois sentidos básicos com que o artista se apropria da linguagem, que aqui repassamos, não têm em Bakhtin o caráter de um esquema fechado. A prosa romanesca, por exemplo, admite um amplo leque de variações, numa gradação que vai desde o romance polifônico, onde as vozes ideológicas têm um extraordinário grau de autonomia, até o romance

monológico, que se define quando a voz do narrador ressoa mais alta que as outras, promovendo um fechamento ideológico (mas, mesmo aí, a linguagem de outrem tem relevância). Por outro lado, o elemento poético estrito define uma intenção centralizadora univocal — daí sua importância, por exemplo, no discurso épico clássico, em que a unidade do mundo narrado é consideravelmente reforçada pelo ritmo e pela métrica, que, criando uma forte unidade estilística, tornam a linguagem do poeta mais protegida ainda da invasão de qualquer outra linguagem, isto é, de qualquer outra visão de mundo.

4

Tais são, em linhas gerais, os elementos básicos da teoria de Bakhtin. Munidos de sua concepção de linguagem e de literatura, procedemos ao estudo de *Os vivos e os mortos*, tentando desvendar os problemas que a obra levanta enquanto linguagem e visão de mundo.

O primeiro deles é de ordem composicional: trata-se de uma longa narração em versos livres — e estritamente uma narração, no sentido mais prosaico do termo. Assim, a quebra sintática dos enunciados e a ausência parcial de pontuação criam uma estranheza *histórica*: obra contemporânea, não tem parentesco formal com nenhuma outra na literatura brasileira. No plano semântico, a estranheza se desdobra: o mundo narrado prima por se desvincular pela raiz de qualquer referência ao mundo contemporâneo, mas sem se definir como narrativa histórica, isto é, como uma voz contemporânea que se debruça num passado histórico concreto. Na linguagem, evidencia-se uma extraordinária

simplicidade sintática e lexical, mas sem acentuar concretamente qualquer registro popular ou regional da língua. Por fim, transparece na obra uma intensa unidade poética, em consonância com uma orientação épica, embora nada tenha a ver com a estrutura épica tradicional, tomada como uma forma fixa. Como resultado, ressoa na obra uma visão de mundo verdadeiramente singular, sem parentesco com o universo contemporâneo, mas que ao mesmo tempo não é percebida como um anacronismo; pelo contrário, podemos perceber na obra traços formalmente revolucionários.

Em síntese, temos uma arquitetura épica, construída numa composição singular, diríamos única. Nossa análise procurou desvendar como a visão de mundo da obra se constrói não pela linguagem, mas *enquanto* linguagem. Ou, por outra, que linguagem tornou possível a construção de uma obra épica, no seu sentido mais canônico, em pleno século XX, sem resultar nem um anacronismo (isto é, a forma envelhecida ou fossilizada), nem numa paródia (isto é, a retomada crítica e/ou irônica de uma visão de mundo "antiga") e nem tampouco numa obra híbrida, em que traços épicos "puros" aparecessem entremeados a um discurso predominantemente romanesco.

A escolha de Bakhtin, como pressuposto teórico, se deveu à nossa convicção de que a originalidade arquitetônica e composicional de *Os vivos e os mortos* só pode ser convenientemente analisada levando-se em conta a natureza dialógica da linguagem, a sua orientação para o exterior. Nesse sentido, a teoria de Bakhtin nos pareceu perfeitamente adequada para a nossa tarefa, uma vez que sua concepção de signo e sua concepção de linguagem vinculam, por princípio, palavra com visão de mundo —

eis aí o eixo central da nossa dissertação. Com tal objetivo, dividimos o estudo em 7 partes, ressaltando as categorias que nos pareceram relevantes para a interpretação da obra nos termos aqui postulados: a geografia, o tempo e a história, o passado mítico, o homem e a natureza, a conciliação, as formas composicionais e o elemento épico. Assim, nosso estudo se detém basicamente nas concepções de espaço, de tempo, da história, do homem e da natureza, como formas de uma visão de mundo épica, de um sistema axiológico construído enquanto linguagem artística. Paralelamente, são ressaltadas as formas composicionais que sustentam a construção ideológica da obra.

Finalmente, por coerência metodológica, os conceitos de signo, de enunciado, de intencionalidade, de ideologia e de linguagem que aqui aparecem são os de Bakhtin, não devendo pois ser compreendidos na esfera de outras teorias literárias epistemologicamente incompatíveis com a do teórico russo.

III - A GEOGRAFIA

"É lá
lá naquela Ilha de três cômoros, bem
na boca da barra, onde começa o parcel da
Bandarra e acaba o banco das Palmas
lá vive Ana das Almas, sozinha faz tem-
po com o filho pequeno chamado Menino"¹

Entramos na obra de Rio Apa por uma referência espacial que se desdobra numa indicação geográfica; logo na primeira frase começa a se definir o espaço de *Os vivos e os mortos*. "É lá", diz o narrador, e, sem pontuação, apenas com mudança de linha, prossegue: "lá naquela Ilha" — e depois de breve descrição, insiste na referência inicial, apresentando a primeira personagem ("lá vive Ana das Almas").

O primeiro aspecto a ser destacado nesta apresentação geográfica é o caráter *interno* da referência. Subitamente estamos ao lado do narrador, em algum lugar não sabido — mas num tempo presente ("É") — e *ouvimos* (quase que *vemos* um dedo apontando ali adiante...) a informação, informação reiterada, marcada fortemente pela modalidade oral da linguagem, supondo até a presença física do interlocutor: "lá naquela Ilha de três cômoros". O narrador ainda esclarece, de modo a evitar ambigüidade: "bem na boca da barra"; ele não nos esclarece qual barra,

¹ *O povo do mar e dos ventos antigos*, p. 10. As referências a esse volume serão doravante indicadas pelas iniciais PM, mais o número da página correspondente, em seguida às citações.

como não esclareceu previamente o local da Ilha num sistema qualquer de reconhecimento geográfico, num mundo possível. De fato, não havia necessidade; na lógica que o texto instaura abruptamente, o narrador não se dirige a um *leitor* (o que exigiria um uso diferenciado da linguagem, próprio do distanciamento), mas a um *ouvinte*. Não um ouvinte formal, alguém que escuta uma história previamente escrita, na circunstância ritualizada de se *ouvir histórias*, normalmente já acontecidas, encerradas na sua própria memória — mas um ouvinte que está ao lado do narrador no momento mesmo da enunciação, e, mais do que isso, no momento mesmo da ação. Desta forma, o "lá" do narrador é suficiente; estamos ao seu lado, olhamos para onde ele olha, seguimos o seu aponte. O narrador não se dirige a um estranho, a alguém que veio de fora, de outra terra ou de outra cultura. Desde o início, a geografia de certo modo se define como a única existente. Ela não é apresentada por comparação, não sugere outro mundo; a rigor, ela não é sequer *descrita* — pois o ouvinte está presente, vendo com seus próprios olhos. Assim, tudo o que parece vago na voz do narrador se enche de pleno significado, uma vez que estamos no local da enunciação, no seu momento vivo:

"Noite q'nem esta de Lua, vazante parando coa brisa no fim da maré" (PM, 10)

A noite é "esta"; como estamos ali, a marca oral, brutalmente presentificada (*aquí, agora*), é plena de sentido e referência.

Neste primeiro exemplo podemos perceber a estratégia do texto para circunscrever sua geografia, seu espaço físico, seus

limites próprios. A linguagem estabelece os valores geográficos não a partir de recursos descritivos neutros, distanciados, de modo que ao espaço da narração se contraponha implicitamente o espaço do leitor, de um leitor que se coloca longe do mundo narrado. Ao contrário, o narrador traz o leitor ao seu lado, torna-o seu cúmplice, não lhe dá margem para distância. E a proximidade espacial é também temporal, atualizada a cada enunciado.

Como *já estamos ali*, as eventuais descrições geográficas aparecerão acidentalmente, meras indicações de segundo plano.— Vejamos, por exemplo, este diálogo de Ana com uma alma:

" - Logo se sabe pela Tia. Onde é a colônia?

... lá dentro da baía... perto do Porto Antonin... num par de ilha que se chama Jererê... lá vivi junto do meu marido... que me deixou um dia..." (PM, 14)

Aparecem aí três referências geográficas: "lá dentro da baía", "Porto Antonin" e "um par de ilha que se chama Jererê". Tudo indica que a baía a que se refere a alma é a baía de Paranaguá — mas atente-se para o fato de que o narrador não dá qualquer explicação nesse sentido. Aliás, a palavra *Paranaguá* não aparece uma única vez ao longo dos quatro volumes. O narrador omite (ou não conhece) toda uma constelação de significados sugeridos meramente pela palavra "Paranaguá" no universo de um leitor, digamos, brasileiro. A observação se justifica na medida em que a inexistência do conhecido topônimo no texto corta um dos liames possíveis da geografia da obra com a geografia concreta do leitor contemporâneo.

A seguir, a alma refere-se a um certo "Porto Antonin". Como já há sinais de que estamos na baía de Paranaguá, onde há efetivamente um par de ilhas que se chama "Jererê", podemos adivinhar que se trata da pequena cidade de Antonina, situada no fundo da baía e onde há um porto. Mas na geografia do narrador esta cidade (aliás, este *porto*) tem outro nome: "Antonin". Por quê? Podemos inferir de novo que não interessa ao narrador estabelecer laços espaciais concretos com a geografia do leitor, mesmo no caso de citar uma pequena cidade sem grande importância político-econômica como Antonina no universo do Brasil contemporâneo. Mais uma vez, é intenção do narrador *isolar* sua geografia, ignorando todas as outras. O espaço onde ele se move não é um espaço menor dentro de outro maior, implícito ou explícito; é o *único* espaço. Qualquer referência que indique outro espaço (e portanto outra história, outra sociedade, outro sistema de valores) será ou omitida ou suavizada — caso de "Porto Antonin" — de modo a perder seu caráter concreto.

Finalmente, observemos que o texto nos fala das ilhas Jererê — que de fato podem ser encontradas num mapa da baía de Paranaguá. Mas aqui o narrador não corre qualquer risco de perder o controle de sua geografia e do sistema de valores que ela implica, pois a palavra "Jererê" não transcende os limites dessa mesma geografia; nada há nas ilhas Jererê que nos remeta a um mundo distinto daquele instaurado pelo texto. Pelo contrário, a definição do termo, derivado de "jererê" — "aparelho para pesca de camarões e de peixes miúdos"² — reforça ainda mais

²FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s/d. p. 801.

o espaço do narrador, pela ausência de outras significações.

Adiante, há uma referência à Ilha do Mel, um acidente geográfico que faz parte do mundo real — não só por constar dos mapas, mas por estar carregado de significados próprios para um leitor que conheça o litoral do Paraná. Eis como o narrador a apresenta:

"Cheirando e pondo as ervas no tacho,
Ana fala distraída

- Um dia deu a Peste na Ilha do Mel e
aquela gente que mora nas pontas da Ga-
lheta veio aqui pra me levar de volta com
eles e curar o povo" (PM, 16)

Observe-se que toda geografia instaura um sistema de valores; o espaço físico se constrói numa imbricação concreta com uma visão de mundo e um *tempo* — não uma data, mas uma história plena de cultura. Aqui não se trata da Ilha do Mel do leitor contemporâneo — ponto turístico, *poster* da Paranatur ou fim de semana dos mochileiros — mas de um espaço integralmente vinculado à geografia (única) e visão de mundo do narrador. A narrativa está no presente; estamos *vendo* Ana falar, estamos juntos ao narrador, mas as "ervas no tacho", a "Peste" e a ida de Ana para "curar o povo" cortam radicalmente o vínculo concreto de uma geografia familiar, moderna, contemporânea, para nos deixar exclusivamente diante da geografia do narrador. Note-se, também, que a narração não se faz por contrastes no tempo; a geografia da obra em nenhum momento se define como um estágio passado, um espaço de acontecimentos antigos, naquele momento lembrado. Em outras palavras, a geografia da obra não se define por oposição a outra, mais recente ou atual; ela elimina, por princípio, qualquer dado que possa levar o leitor a sair dela

mesma, que possa distanciá-lo daquele espaço único. O narrador exige nossa solidariedade em todos os planos da leitura. Há um só tempo, sempre presente; e um único espaço. Estamos impedidos de olhar para os lados, ou para outro tempo (para frente ou para trás) que não aquele da ação imediata. Este espaço e este tempo só se estabelecem com relação a eles mesmos. Os possíveis vínculos que nos permitissem respirar outros ares, que nos permitissem comparações, choques ou contrastes, que nos levassem a definir o universo geográfico do texto por um eixo contemporâneo, esses vínculos estão ausentes.

Pouco a pouco o narrador nos dá outros elementos, mas sempre de forma apenas accidental. Por exemplo, ao falar de Salema, ele nos informa que ela era "a moça mais bonita da barra de Icapara" (PM, 37). Sobre a barra de Cananêia e a Ilha do Bom Abrigo, somos informados de que o povo de lá "só fala gritando por causa da trovoada dos tombos" (PM, 42). A Deserta "é aquela praia sem fim nem começo, escondida na névoa do Superaguy" e a Ilha dos Mortos fica no "meio do mar" (PM, 10). Noutro momento, Quirino vê que o barco "já tinha atravessado a baía de Trepandê e brilhava ainda mais na sombra da grande montanha do Cardoso" (PM, 44). Em qualquer momento, supõe-se que o leitor já saiba de que espaço fala o narrador.

São indicações geográficas deste tipo que apresentam o espaço cênico de *Os vivos e os mortos*, apresentação abundante em dêiticos como "lá", "aquele", "este", etc. Consideremos alguns aspectos. Em primeiro lugar, como temos visto, o narrador não se detém para dar indicações concretas da região onde se passam as histórias narradas, sob coordenadas de um mundo objetivo, exterior à narração. Não se fala, por exemplo, em *litoral*

do Paranã, ou região de pesca do sal do Brasil — informações que subitamente enquadrariam a geografia do texto dentro de um mundo mais amplo, politicamente organizado, espacialmente delimitado; e que, também subitamente, lançariam o leitor para fora daquele espaço. Recordemos que o narrador se dirige para alguém que está ao lado dele; alguém que acompanha cada cena no momento mesmo em que ela acontece. E pressupõe que esse alguém, leitor ou ouvinte, não necessite de informações suplementares para se localizar no espaço. Não que informações exteriores sejam irrelevantes, não interessem, fiquem em segundo ou terceiro plano; na verdade, elas simplesmente *não existem* para o narrador, ou, se existem, *não têm nome*, como veremos adiante.

Poder-se-ia argumentar que as indicações geográficas exteriores estão implícitas no texto, na medida em que o narrador refere-se a acidentes que fazem parte do mundo objetivo, como Ilha do Mel, Superaguy ou Cananéia. Mas aqui é importante lembrar que tais nomes, na obra, não comprometem a geografia única do texto, não deixam uma fresta por onde possamos avançar a um espaço exterior, uma sociedade ou uma cultura outra que não a da própria narração (a palavra "Paranaguã", voltando ao nosso exemplo, deixaria essa fresta). Em outros termos, a linguagem geográfica do narrador não é invadida por nenhuma outra; quando há esse risco, o narrador ou omite ou suaviza, de modo a ser o único proprietário do significado ("Antonina" transformando-se em "Porto Antonin"). De fato, o dado geográfico, o espaço físico, nunca é apenas um pano de fundo neutro, indiferente; ao contrário, ele é carregado de significação cultural e potencialmente carregado de ideologia³. O caráter axiológico do espaço

³Lembremos que usamos a palavra "ideologia" no sentido que lhe empresta Bakhtin. Cf. capítulo II.

na literatura é particularmente relevante na obra que aqui estudamos, já que nela todo espaço é *exterior*, todo espaço é uma *geografia*. Assim, a geografia do narrador postula uma sociedade, uma cultura, um tempo, uma visão de mundo, e o modo como a narração constrói o seu espaço torna esses elementos refratários a outra visão de mundo, outra sociedade, outra cultura e outro tempo. *Refratários* não no sentido de que eles contestem ou se oponham a dados de fora, ou mesmo no sentido de que eles se construam a partir da noção de diferença — mas porque o discurso do narrador, na construção do seu mundo físico, geográfico, não leva em consideração qualquer outra geografia, nem para contrastá-la e nem para simplesmente situar episodicamente sua região nos contornos de uma região maior. Todo o edifício da narração se erguerá sobre este espaço único. *Único* não porque a narração aconteça num único lugar (a clássica unidade de espaço), mas porque na lógica instaurada pelo texto aquele é o único espaço possível ou existente. Desta unidade primordial do espaço físico (e de todo o sistema de valores que representa) dependerá grande parte da unidade ideológica da obra. A geografia do narrador não dialoga com nenhuma outra; ela só conhece a si mesma.

Assim, ganha pleno sentido a estratégia do narrador de colocar seu leitor ou ouvinte o tempo todo a seu lado, acompanhando de perto cada gesto seu, falando com ele a mesmíssima e única língua do seu mundo e de seus personagens; a integridade daquela geografia não é ameaçada em nenhum instante pela frieza da distância, por outros pesos e medidas que o leitor eventualmente trouxesse de fora; e cada palavra daquele mundo relaciona-se exclusivamente com aquele mundo, e nenhum outro. Para dar

um último exemplo desse fechamento, vejamos um trecho do último volume, quando as fronteiras geográficas se expandem para o sul e a vida das colônias entra em decadência:

"Do alto dos morros, olhos duros, cavados de fome, estão vendo tudo
são os vigias das colônias, antes tão
ricas de Laguna, Imbituba, Guarapiróca
e aquelas da Ilha de Santa Catarina
como as do Pântano do Sul, Naufragados,
Armação, Campeche, Joaquina, Gravatá"⁴

"Ilha de Santa Catarina", e não *Florianópolis*, sequer *Ilha do Desterro*, se fosse intenção do narrador evocar um passado próximo. Mas a questão do tempo histórico não é relevante aqui; na verdade, o narrador, no último volume, já está falando de um futuro, na visão de um leitor "histórico". O que é relevante é que "Ilha de Santa Catarina", um espaço que sai dos limites geográficos que o narrador mantivera ao longo da obra, esta Ilha pertence à sua geografia; já *Florianópolis* ou *Ilha do Desterro* são nomes de um mundo que, para o narrador, não existe.

Tocamos aqui na questão dos *limites*. De fato, a geografia da narração tem limites. Não se trata, por exemplo, de uma obra fantástica em que o mundo inteiro se resumisse àquele espaço. É verdade que ideologicamente o narrador o assume dessa forma; mas o simples fato de ele nomear alguns acidentes geográficos que existem nos mapas estabelece um liame com um universo que se prolonga além dos limites da narração — ainda que, insistimos, esse liame não seja absolutamente levado em consideração. Ou seja: esse liame *não produz significados* e só pode

⁴A *história da fome*. p. 68. As referências a esse volume serão doravante indicadas pelas iniciais HF, mais o número da página correspondente, em seguida às citações.

ser inferido pelo leitor ele-mesmo; *não está na obra*. Na verdade, é o corte radical de qualquer liame, é a sua ausência que produz significado.

Mas vejamos os limites. Para o norte, o ponto mais longínquo é Iguape; ao sul, temos a Ilha do Espia (excepcionalmente o narrador expande esse limite, chegando a citar as "frotas do Rio Grande" (HF, 67) — e não *Rio Grande do Sul*, observe-se — mas o limite cênico da obra é a Ilha do Espia); a Oeste, Porto Antonin, ou vagamente a "serra"; e a Leste, o Mar, ou, mais precisamente, a Ilha dos Mortos, localizada apenas pela expressão "meio do Mar" (PM, 10). Um quinto limite poderia ser o do "Céu" — a Montanha do Cardoso, onde o tempo não passa. É dentro dessas fronteiras relativamente estreitas que se passam as histórias de *Os vivos e os mortos*. Mas observe-se que não estamos falando do espaço tão somente enquanto o território onde se movimentam os heróis, no sentido, por exemplo, de que um romance inteiro poderia se passar num quarto de pensão. Nesse caso, tal quarto só ganharia realidade em função de um espaço exterior, mesmo que ausente. Em *Os vivos e os mortos*, ao contrário, os limites do espaço físico são limites absolutos: não só os personagens não vão além deles, como o que há além deles não tem nenhuma importância para a definição do universo da obra. O narrador e sua linguagem constroem um mundo à parte; todos os pontos de vista da obra nascem deste mesmo mundo.

E além dos limites? De que forma a eventual realidade exterior à geografia da narração interfere — se é que interfere — nos valores da obra?

Já vimos que o narrador não leva essa realidade em consideração, no sentido de que o que há fora daquele mundo nem é

referido diretamente, nem *significa* coisa alguma enquanto sistema de valores distintos. Este último aspecto é digno de nota. Observem-se os trechos seguintes:

"Também na Deserta, que é aquela praia sem fim nem começo, escondida na névoa do Superaguy, acosta muita tábua boa, coisas do mundo que não servem para nada" (PM, 10)

"assim vai chegando perto da ponta Leste da Ilha, onde tem uma grota sempre cheia de tudo que o Mar traz do mundo" (PM, 26)

"Era dum padré que veio doutro lado do mundo pra ensinar os índios" (PM, 19)

" - Sou filho do primeiro homem que atravessou o Mar e chegou na costa, lá embaixo, onde só vivia o índio carijó gente forte, alegre, que foram se acabando com as doenças e as guerras dos homens brancos" (PM, 46)

"se vê que aquela gente loira, olho azul parado na Morte, vinha de longe pra fazer a vida numa terra nova" (PM, 178)

Pelos exemplos, percebemos o máximo de definição que o narrador permite ao universo exterior à sua geografia. O que está fora do seu espaço é simplesmente "o mundo". Este *mundo* é totalmente vago, amorfo, único; de qualquer modo é um elemento solto, avulso, *sem nome*; não nos leva a nenhuma cadeia de significados próprios, não estabelece qualquer relação ou contraste produtivo; na melhor das hipóteses, ele nos manda alguns raros sinais, de resto não compreendidos; não chega a ser uma voz, *não tem linguagem*; é simplesmente uma coisa que preenche o espaço além dos limites da narração. Transparece claramente que o narrador não tem o mínimo interesse por esse *mundo*, ele não lhe desperta nenhuma curiosidade.

Entretanto, nas citações anteriores o leitor contemporâneo pode descobrir alguns elementos que indiquem uma história do Brasil — o padre que veio "doutro lado do mundo" para ensinar os índios; o "primeiro homem que atravessou o Mar e chegou na costa", onde só havia o "índio carijó"; aquela "gente loira" que "vinha de longe pra fazer a vida numa terra nova". Vejamos por partes. A expressão "doutro lado do mundo" sugere uma concepção geográfica da terra; o padre talvez seja o jesuíta do Brasil colônia (padre + outro lado do mundo + índios), mas o narrador absolutamente não se detém nesse ponto e nem desdobra qualquer outra informação. Ele não nos fala em *Portugal* ou *Europa*, palavras que obrigatoriamente acrescentariam toda uma massa de informações alheias ao mundo do narrador, amarradas a uma concepção política do mundo e desdobramentos culturais. Aliás, a eventual presença produtiva de uma história do Brasil, tal como um leitor contemporâneo a vê, é obliterada também pela estranheza do "padre", verdadeiramente um intruso naquela geografia; apesar da carga cristã que atravessa o livro, os padres estão completamente ausentes. A forte religiosidade dos personagens não é mediada por ninguém, sequer por uma religião (que, mais uma vez, implicaria um sistema de valores só explicável em termos de uma *geografia* alheia). Quanto ao "primeiro homem que atravessou o Mar" sugere uma *descoberta* do Brasil, sugestão reforçada pela indicação de que lá "só vivia o índio carijó". Em seguida, o texto cita as "guerras dos homens brancos", com valorização negativa (acabaram os índios, "gente forte, alegre"). Finalmente, aparece a referência à "gente loira", que vinha "de longe", para aquela "terra nova". O leitor contemporâneo, juntando todos os indícios, pode descobrir aí o fenômeno da imigra-

ção européia. Entretanto, todos esses fatos são apresentados unicamente na linguagem do narrador, nos seus próprios e únicos termos: ele não conhece outros. Não há *choque* de geografias; o que vem de fora é imediatamente absorvido nos padrões únicos daquele espaço cultural. Os sinais geográficos da obra referem-se mutuamente, e *são* mutuamente: nenhuma coordenada sai daqueles limites.

Mas o vago mundo exterior, que o narrador não define nem nomeia, não é isento de avaliação. Uma avaliação indireta, é verdade, mas presente. A "gente loira", por exemplo, tem o "olho azul parado na morte". Aliás, o que chega de fora àquela geografia é sempre um elemento negativo, quando não sinistro: corpos de marinheiros mortos (cuja origem jamais é aventada), e o "lixo" do mundo. Sintomaticamente, um dos espaços importantes da geografia do narrador é o "cemitério do mundo", onde o lixo se acumula em composições sinistras — mas, mesmo aí, o conceito de "mundo" se restringe à geografia local. Observe-se:

"é ali que o Mar luta coa terra, derubando tudo, moendo a floresta quando a maré empanturra

árvores inteiras se amontoam na praia
apontam ossadas de baleias, arrancadas do barranco

esqueletos de gente, bichos muito antigos, grandes

canoas de índio, rodas de proa, cavernas de galeras

e montoeiras de coisas, jogadas pelos ventos e as ondas em cima duma galharia torcida, agarrada q'nem braços e dedos compridos" (PM, 70)

Nesta descrição percebemos que a idéia de "mundo" se concentra basicamente no próprio universo do narrador. Na citação acima, apenas as "galeras" sugerem outra geografia. Mas o nar-

rador não dispõe de nenhum nome para se referir a ela; apenas o contexto separará um mundo de outro. Em qualquer caso, o espaço da ação é assumido integralmente como o único. Observe-se:

"Os ventos já levaram as falas coas
almas até o fim dos rumos avisando o po-
vo" (PM, 207)

Os rumos têm um fim, e esta expressão aqui não é apenas uma metáfora. Assim, mesmo que o narrador tenha consciência de um mundo exterior (vago e amorfo, mas presente), todo o seu sistema de relações espaciais é *autônomo*, encerrando-se teimosamente nos próprios limites. O resto, o resto é o desconhecido; não se cria no narrador nenhuma linguagem para descrevê-lo; e como ele não tem condições de compreendê-lo, de *torná-lo um signo*, de estabelecer uma relação dialógica, isto é, de duas faces, de reconhecer nesse desconhecido um *ponto de vista* (inclusive um ponto de vista *geográfico* diferente do seu), ele o *sente* negativamente, pela analogia imediata: de fora chegam os mortos. O desconhecido tem apenas a face do narrador. Esta avaliação será consideravelmente fortalecida a partir do terceiro e do quarto volumes, quando o mar passa a se encher de óleo e veneno, que chegam à praia também como *coisas*, quase que como eventos autônomos e inexplicáveis, não inseridos em nenhum sistema de valores e relações de uma outra geografia e de uma outra cultura.

Complementemos agora a questão dos limites geográficos observando outro sinal exterior de extraordinária importância ideológica para definir o mundo do narrador: os livros. Reiteradamente os personagens encontram, em meio ao "lixo do mundo", livros e garrafas com pedidos de socorro. O universo da escrita, entretanto, não pertence àquele mundo. Vejamos esses exem-

plos:

"tira a tampa, puxa o papel e vira na mão, querendo entender aqueles riscos do coitado que está perdido e pede ajuda, lá do meio do Mar" (PM, 28)

"nisso o Menino repara muito e já disse pra mãe que essas doenças vêm do lixo que o Mar acosta
com muito livro e garrafa de bebida quase todas com papel escrito dentro tudo de gente pedindo socorro"⁵

"sempre cheia de livro estufado no meio do lixo do mundo e pedidos de socorro dentro das garrafas

Cansado, o moço fica virando página sem entender nada do que está escrito e vendo os recados dos coitados" (SI, 75)

"Dois dias depois a praia vai ficando cada vez mais suja com o lixo do mundo
é tanto livro e garrafa com pedido de socorro que o povo caminha por cima

quem se aproveita dos livros são as moças que arrancam folhas e vão fazendo monte de bandeirinhas pra Festa da Salvação

as turvas também fazem fogo e muita fumaça com eles" (SI, 107)

Já observamos no início que o narrador se dirige a um *ouvinte*, um ouvinte próximo, permanentemente ao seu lado; e descobrimos agora, pelas citações acima, que tal estratégia era a única possível, porque o universo de significados e de relações estabelecidas pela escrita não é considerado pelo narrador — o seu mundo é, de forma absoluta, um mundo ágrafo.

A vinculação "lixo/livro/pedido de socorro" que se cria nos trechos acima se insere na avaliação negativa do exterior

⁵O *santo da ilha na guerra dos rumos*, p. 11. As referências a esse volume serão doravante indicadas pelas iniciais SI, mais o número da página correspondente, em seguida às citações.

de que falamos há pouco: o objeto "livro", em tudo estranho àquele mundo, é um "lixo"; e a única coisa que algo escrito pode significar é um "pedido de socorro". Não se trata de um narrador culto descrevendo as agruras de um personagem analfabeto; o ponto de vista do narrador é o ponto de vista do personagem. O universo da escrita não existe para nenhum dos dois: em nenhum momento o narrador marca qualquer distância cultural em relação ao seu personagem. E, lembremos, o leitor (ou mais propriamente o ouvinte) está ao seu lado.

Interessa-nos agora sublinhar o que decorre deste desconhecimento *essencial* da escrita — essencial no sentido de que se a escrita não existe, não há por conseguinte analfabetos e a imediata avaliação cultural que esta palavra sugere — na representação geográfica do mundo. Metaforicamente, podemos dizer que a geografia do narrador não permite um "mapa". A concepção e a representação do espaço físico, anteriores ao império da escrita, anteriores à abstração que ela significa, a divisão radical homem/natureza, adquirem uma extraordinária liberdade e autonomia. Livre dos rigores da abstração, livre da representação proporcional que opõe o homem à natureza, a geografia perde em alto grau o sentido de suas limitações; as extensões se expandem de forma até monstruosa, em limites difusos e inexplicáveis; ou subitamente se estreitam ao sabor dos ventos, do Sol, do Mar; ou ainda sobem aos céus, eliminando o tempo. Mas atenção: de forma alguma esta geografia *deformada* é psicológica (um sonho, uma visão individual, um fenômeno incomum, ou mesmo um símbolo), tal como normalmente ocorre na literatura moderna; esta geografia autônoma é na verdade a única possível ao narrador. Em outros termos, é a sua realidade ob-

jetiva. Já o "mapa" — ou o universo da escrita — organiza o mundo segundo critérios rigorosos de hierarquia espacial e limites concretos; o mapa separa o homem da natureza; supõe uma ciência objetiva, ou pelo menos, uma intenção de ciência objetiva — em qualquer caso, é uma abstração racional, uma separação arbitrária entre as palavras e as coisas. Mas o mundo do narrador é anterior a essa separação. No seu mundo ágrafo as palavras ainda não se "descolaram" completamente dos objetos a que se referem; homem e espaço ainda são um só. Nesse mundo, a apropriação da linguagem é uma apropriação mitológica, no sentido que lhe dá Bakhtin:

"La pensée mythologique est au pouvoir de son langage qui enfante lui-même sa réalité mythologique et fait passer ses propres relations et interrelations linguistiques pour celles des éléments de la réalité (passage des catégories et dépendances linguistiques aux catégories théogoniques et cosmogoniques)" (ETR, 185)

Ilustração perfeita desse estágio de representação do mundo encontramos no personagem Abadon, que conta na areia a vida dos passantes. Ele *escreve* essa vida por "riscos", que não são exatamente *representações* — eles se tornam a coisa representada, fundindo-se com ela. Veja-se o trecho seguinte, em que Quirino e Salema atravessam a Deserta, onde

"tem de tudo que é feito de madeira,
vidro, pano, borracha, cobre
muita semente e cada vez mais livros
que acostam inchados
o Sol seca e só o Vento vira as folhas
Em volta de tudo isso Quirino vê um
rastro leve de alguém que anda fugando
esse lixo
e fazendo riscos que logo são monta-
nhas, árvores, bichos
gente de todo jeito, canoas, peixes,
ilhas e até o Remanso da barra de Icapara

Salema aponta o lugar onde nasceu e o noivo mostra n'areia Jo Rumeiro falando com ele

- Sou eu....!

- E eu aqui, bem moça!

Daí pra frente os noivos vão vendo nos riscos da praia cada passagem da vida deles (....)" (PM, 90)

Os "riscos" logo são "montanhas, árvores, bichos", são "gente de todo jeito, canoas, peixes, ilhas e até o Remanso de Icapara"; Quirino e Salema *estão* ali naquele espelho — a representação se funde com o objeto representado. O princípio da imitação e da semelhança, que aqui transparece como uma lei primeira, não só recusa a abstração racional como tem o poder de materializar magicamente aquilo que evoca, seja um sonho, uma alma, um ser, um espaço. Nesse universo, como hierarquizar ou classificar o espaço físico?

Assim, a geografia do narrador não é sequer simbólica, no sentido de que o elemento fantástico fosse assumido objetivamente como símbolo de um elemento real — essa divisão não existe para o narrador. Para definir a geografia única de *Os vivos e os mortos*, em tudo semelhante a ela mesma, podemos fazer nossas as palavras de Michel Foucault sobre a visão de mundo pré-renascentista:

"O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. A pintura imitava o espaço. E a representação — fosse ela festa ou saber — se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar".⁶

⁶FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 2.ed. São Paulo, Martins Fontes, 1981. p. 33.

IV - O TEMPO E A HISTÓRIA

O tempo presente e o tempo passado
Estão ambos talvez presentes no tempo futuro
E o tempo futuro contido no tempo passado.
Se todo tempo é eternamente presente
Todo tempo é irredimível.

T. S. Eliot¹

A divisão que aqui fazemos entre espaço e tempo é, na verdade, apenas um recurso do método, uma abstração necessária para ordenar o estudo, uma vez que há uma relação essencial entre essas duas categorias. A imagem do homem que a literatura cria postula simultaneamente um tempo e um espaço, e esse conjunto é, em si, um sistema de valores, uma espécie de reconstrução do mundo. Já vimos, isoladamente, a questão do espaço da obra, ou, mais propriamente, da sua geografia, o espaço compreendido não como um território neutro, mas como uma concepção de mundo. Interessa-nos, agora, estudar a relação entre o *tempo do texto* (a imagem do tempo assumida pelo narrador) e a *história* (o tempo objetivo, exterior à obra).

Antes de mais nada, observemos que do ponto de vista histórico a obra aqui analisada é contemporânea: foi escrita na segunda metade do século XX, destinando-se pois a leitores con-

¹ELIOT, T. S. *Poesia*. 2.ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981. p. 199.

temporâneos; não há portanto uma confrontação significativa entre o tempo do *autor* e o tempo do *leitor* — confrontação inevitável quando temos em mão, por exemplo, um romance de José de Alencar, e que será, também inevitavelmente, criadora de significados no que diz respeito ao contraste histórico. Assim, já que se trata de uma obra contemporânea, é conclusão óbvia que o século XX estará nela presente, pelo simples fato de que seu autor é um autor contemporâneo; por princípio, descartamos a hipótese da criação literária em "redoma histórica", do corte absoluto do tempo do autor para o tempo da narração de modo que o texto resultasse por geração espontânea numa espécie de "inocência histórica".

Mas a questão que apresentamos é outra: até que ponto foi intenção de W. Rio Apa marcar a presença da visão de mundo do século XX (visão de mundo entendida como uma rede de significados sociais de um tempo dado) na sua obra, dar-lhe relevo, importância, vida, força dinâmica, produtiva de fatos e de significados? Até que ponto um *tempo contemporâneo* (explícito ou implícito) dialoga com o tempo particular da obra? Ou, por outra, terá sido intenção do autor ignorar radicalmente a realidade histórica contemporânea — e sua rede de significados — produzindo uma obra cuja noção de tempo é uma deliberada recusa do tempo presente? Neste caso, a negação do *presente histórico* implicaria, em última instância, a negação dos valores relacionados a ele — teríamos o caso original de uma obra contemporânea que *recusa* o contemporâneo, recusa que se constrói não de um ponto de vista atual (com vocabulário, argumentos, imagens, valores atuais, contemporâneos), mas de um ponto de vista que não tem nenhum parentesco visível com nossa época, e que se consubstancia na figura do *narrador*.

A se confirmar essa segunda hipótese — que nos parece a mais razoável — teríamos com a noção de tempo o resultado de uma estratégia semelhante àquela que desconsiderou qualquer outra geografia que não a *interna*; assim, tendo em vista o caráter essencial das relações espaço-temporais, o narrador, a serviço das intenções do autor, do autor contemporâneo, também desconsidera qualquer outro tempo que não seja o seu — tempo aqui entendido não apenas como a seqüência mecânica dos dias e das noites, o tempo real, mas a ideologia implícita na sua concepção.

Para deslindar esse aspecto, voltemos à questão inicial: que relações mantêm o tempo do narrador com a história — história entendida aqui como a seqüência objetiva, real, dos fatos no tempo, plenos de significados sociais, econômicos, culturais?

No capítulo anterior vimos que há algumas referências esparsas a um passado histórico — o padre que veio do outro lado do mundo, a guerra dos brancos que acabou com os índios, o navio de imigrantes — mas essas referências são avulsas, soltas, absolutamente vagas, e não passam de meia dúzia ao longo de toda a obra. Elas não estabelecem qualquer seqüência orgânica de fatos, qualquer vinculação do tempo do narrador a um tempo histórico, fora dele. O leitor contemporâneo pode adivinhar alguns laços entre a história do Brasil e a vida que corre no livro, mas nada mais que isso — a própria idéia de *Brasil*, como País, como realidade político-histórica, é estranha à obra. O narrador toma todos os cuidados para que tal vínculo não se reforce; interessa-lhe, sobremaneira, criar uma *autonomia temporal*, um ciclo fechado que se desenrola por conta própria, à margem da história. A idéia de uma *data* — um ano, um mês, um

dia preciso — lhe é absolutamente estranha. O grau de autonomia é tanto, que a narração com freqüência nos sugere um tempo primordial, um estágio pré-histórico.

Vejamos os elementos que nos permitem comprovar as afirmações anteriores. O primeiro deles é o *presente perpétuo* da narração. Como ilustração, leia-se este trecho:

"O Curador antigo não voltou ainda pra
contar o segredo
e cada noite que passa na espera, en-
colhida no cavo da fonte, Ana pensa que
foi enterrada viva
tem hora que não vê nem escuta nada
O Mar, a Ilha, tudo morre num escuro
cheio de asas
Se toca na pedra, ela está fria
o olho-d'água parado, sem nenhum brilho
isso tudo acontece quando Ana sente a
presença da alma boa do Curador
e não escuta e nem pode falar com ela
por causa da Morte que vigia e não
deixa a alma contar o segredo
Nesse tempo de escuridão fechada, só
a lembrança do filho com aquele riso es-
condido tem vida pra Ana
então ela fica falando sozinha com
ele (....)" (PM, 168)

No trecho citado relatam-se os detalhes da "espera" de Ana. Naturalmente que esta espera se insere no conjunto da narração de um modo convencional; ela é antecédida por uma seqüência temporal cronológica, e é sucedida também por uma seqüência que prosseguirá cronologicamente a vida dos personagens. Nesse sentido, a espera é um momento dado de uma seqüência cronológica, com um antes e um depois convencionais. Entretanto, o narrador de modo algum sublinha ou enfatiza essa seqüência; ele não narra de um ponto futuro capaz de lhe dar uma perspectiva temporal, ou mesmo hierarquizar, subordinar os fatos segundo essa perspectiva. Tudo está brutalmente presente; o tempo da ação

Foi aí que a noiva começou a ficar velha
 tão depressa que a pele perdeu o viço,
 apareceu ruga no rosto e o corpo jeitoso
 se arqueou um pouco
 por isso a moça só vive no escuro"
 (PM, 37)

Em que ponto do tempo se encontra o narrador?

Num primeiro instante, ouvimos "até faz pouco", para indicar quando Salema era a mais bonita. O narrador é, portanto, contemporâneo de Salema; no último período ("por isso a moça só vive no escuro"), ambos estão juntos, no presente da ação. Não sabemos que *presente* é esse; sabemos apenas que a informação prévia — *passado* — só é passado com relação a esse presente do narrador, que é também o presente de Salema (e o do leitor, que está ao lado de ambos). A perspectiva temporal aí é tão somente interna; o breve lapso passado é imediatamente atualizado pelo narrador, que cria um primeiro eixo de referência ("só vive no escuro"). Vejamos a seqüência, marcando os momentos de mudança do tempo verbal:

" - É velheira que pegou na coitada —
 disse a Tênsia Cega apalpando o rosto de
 Salema

(....)

Vendo o sangue e a dor do Quirino, o
 pai entregou a filha pra ele, dizendo

- Vai com ela em busca de Ana, se jura
 respeito

(....)

Acostaram na Ilha Comprida, bem na ponta,
 onde começa a praia mais rasa e sem
 fim da costa

não tem marca, cômodo, casa, nada pra
 se tirar um rumo

a ilha é só um vazio d'areia

- Vai toda vida com o Sol e a Lua nas
 costas - disse o pai da moça (....)

A filha pede bênção, dá o braço pro
 Quirino e caminha pela areia ainda fria

(....)

- Ainda sou bonita? - pergunta Salema a cada hora

- Mais de todas - responde Quirino querendo ver o rosto que ela esconde

Boa foi a caminhada coa ajuda do Vento fresco da terra" (PM, 37-38)

Do primeiro eixo de referência temporal citado, o narrador volta a usar o tempo passado ("disse a Tênsia"), num relato que se estende até o momento em que o pai se despede dos noivos ("disse o pai"). Mas observe-se que este passado é *futuro* com relação ao presente anterior — a ação descrita se passa *depois* do fato de que Salema "só vive no escuro". Agora o passado se relaciona a um novo instante presente, um segundo ponto de referência, quando narrador e personagens estão novamente juntos no tempo: "A filha pede bênção". A observar, no interior do interregno passado, uma breve atualização geográfica: "onde começa a praia", "não tem marca", "a ilha é só", reforçando a proximidade da ação, o seu distanciamento apenas episódico, circunstancial.

Deste segundo momento presente, quando de novo o narrador alcança sua narração, há um outro corte para o passado — passado com relação a um terceiro momento presente, mas futuro com relação ao relato anterior: "Boa foi a caminhada".

Agora há um longo relato, no qual o narrador conserva o verbo no pretérito. Neste relato, eles se perdem nas imensidões da Deserta, intensifica-se a "velheira" de Salema, encontram Jo Rumeiro, chegam à colônia de Bom Abrigo e encontram o velho Cardoso, que os leva à sua montanha, onde o tempo não passa. No alto da montanha, um verdadeiro paraíso celeste, há uma cena idílica entre os noivos, contemplando a felicidade essencial do lugar. O tempo cronológico de toda essa sequência é impreciso:

é o mesmo da sua percepção, de sua "leitura", numa urgência absoluta. Figuradamente, podemos dizer que o tempo não passa: ele apenas *ê*, numa presença totalizante e *sem perspectiva*. O ponto de referência temporal se estabelece, flutuante, a cada enunciado ou a cada grupo de enunciados. O narrador não tem um eixo fixo no tempo a partir do qual todos os eventos se encadeiem. Ação e narração *coincidem*. Observemos como o narrador evita *marcar* a passagem do tempo, marcar os seus momentos de transição. No trecho acima, a espera é apresentada como um todo, sem contornos palpáveis. A rigor, ela não tem começo nem fim: entramos nela, subitamente ("e cada noite que passa na espera"); e, dentro da espera, os fatos vêm em blocos, praticamente simultâneos, já que a seqüência interna é tênue, imprecisa. Vejamos as marcas da passagem do tempo: "e cada noite"/"tem hora que"/"Se" (= *quando*)/"isso tudo acontece"/"nesse tempo de escuridão"/"então". Não se trata de fatos precisos, únicos; trata-se de fatos que se repetem ao longo da espera, e que são justapostos sem hierarquia. Este efeito de *presente perpétuo* é ainda reforçado pela composição gráfica da frase, ausência de ponto final e pela sintaxe basicamente paratática.

Vejamos agora o texto que se segue:

" - Não teima, Menino! - cochicha Ana encolhida no cavo (....)

Ana repete essa última fala e fica atenta esperando a resposta

Na casa o Menino também está acordado por causa de tanta coisa que tem na cabeça

não agüenta mais o medo que dá quando a Ilha e o Mar se calam

e pensa na mãe sozinha lá na fonte com a Morte rondando

sente o perigo, a aflição dela

- Vou lá...! - diz o Menino e se levanta, enrola uma coberta no corpo e da porta espia a noite que não está tão escura e quieta agora" (PM, 168)

Aqui o narrador relata um fato *preciso* no tempo; o Menino sente a aflição da mãe, e decide: " - Vou lá...!" Se a espera anterior era um conjunto impreciso de fatos (traduzível por "Durante a espera, muitas vezes Ana pensava... sentia... falava sozinha..."), agora relata-se um fato concreto que acontece em um *determinado instante*:

" - Vou lá...! - diz o Menino e se levanta, enrola uma coberta no corpo e da porta espia a noite que não está tão escura e quieta agora" (Grifo nosso.)

Trata-se de uma noite específica, e não mais um conjunto de noites, como durante a espera. Mas, curiosamente, o narrador de modo algum *marca* a passagem do conjunto de noites da espera de Ana para a noite específica em que o Menino decide encontrar a mãe. Lembremos a última indicação de tempo antes de o Menino entrar em cena:

"Nesse tempo de escuridão fechada, só a lembrança do filho (....) tem vida para Ana
então ela fica falando sozinha com ele"

Mas qual o antecedente de "nesse tempo"? Será "quando Ana sente a presença da alma"? A construção é ambígua, de qualquer modo — e a forma "quando Ana sente" não nos autoriza a concluir que se refere a uma noite específica, uma vez que o verbo no presente torna vaga a informação (= *sempre* que Ana sente).

Entretanto, sem qualquer marca (por exemplo: "numa dessas noites"), o que era um conjunto de fatos se torna um fato único, específico, preciso, ao mesmo tempo em que o eixo espacial muda também subitamente ("Na casa o Menino"), igualmente

sem distância ou perspectiva — súbito, estamos ao lado do filho.

A primeira ilação a tirar deste presente perpétuo é a ausência de historicidade que dele decorre. Convergindo toda a narração a uma *urgência presente*, dando-lhe um caráter de simultaneidade ação/narração, representação e objeto representado (a linguagem como espelho do mundo, ansiando pela absoluta semelhança), o narrador elimina pela raiz a perspectiva histórica (do mesmo modo como eliminou a perspectiva geográfica), elimina o distanciamento temporal (por si só *dialógico*, contrastante, criador de confrontos, de avaliações e hierarquia), numa fusão totalizante. Assim, o narrador aspira a uma *unidade metafísica*, a uma transcendência dos limites fragmentários, *relativos e relativizantes*, da apreensão do real. Há na sua linguagem, quanto à imagem do tempo e do espaço, toda uma força centrípeta girando em torno de um ponto único da realidade; a própria realidade — e nela a sua representação — não permite camadas, segundos planos, desdobramentos ou dúvidas; o mundo *é*, e apenas *é*. Observe-se, ainda no trecho citado, que a simples mudança do tempo verbal do presente para o passado criaria um *distanciamento*, dois pontos de vista distintos, uma realidade dupla, portanto relativa.

Consideremos agora os momentos em que o narrador relata fatos explicitamente *passados*, momentos raros mas presentes. Vejamos esse excerto:

"Salema é um peixe de escama dourada
e também o nome da moça que era, até
faz pouco no Remanso, a mais bonita da
barra de Icapara
Quirino, moço crente e dono de rede,
já ia casar com ela

Foi aí que a noiva começou a ficar velha
 tão depressa que a pele perdeu o viço,
 apareceu ruga no rosto e o corpo jeitoso
 se arqueou um pouco
 por isso a moça só vive no escuro"
 (PM, 37)

Em que ponto do tempo se encontra o narrador?

Num primeiro instante, ouvimos "até faz pouco", para indicar quando Salema era a mais bonita. O narrador é, portanto, contemporâneo de Salema; no último período ("por isso a moça só vive no escuro"), ambos estão juntos, no presente da ação. Não sabemos que *presente* é esse; sabemos apenas que a informação prévia — *passado* — só é passado com relação a esse presente do narrador, que é também o presente de Salema (e o do leitor, que está ao lado de ambos). A perspectiva temporal aí é tão somente interna; o breve lapso passado é imediatamente atualizado pelo narrador, que cria um primeiro eixo de referência ("só vive no escuro"). Vejamos a seqüência, marcando os momentos de mudança do tempo verbal:

" - É velheira que pegou na coitada —
 disse a Tênsia Cega apalpando o rosto de
 Salema

(....)

Vendo o sangue e a dor do Quirino, o
 pai entregou a filha pra ele, dizendo

- Vai com ela em busca de Ana, se jura
 respeito

(....)

Acostaram na Ilha Comprida, bem na ponta,
 onde começa a praia mais rasa e sem
 fim da costa

não tem marca, cômodo, casa, nada pra
 se tirar um rumo

a ilha é só um vazio d'areia

- Vai toda vida com o Sol e a Lua nas
 costas - disse o pai da moça (....)

A filha pede bênção, dá o braço pro
 Quirino e caminha pela areia ainda fria

(....)

- Ainda sou bonita? - pergunta Salema a cada hora

- Mais de todas - responde Quirino querendo ver o rosto que ela esconde

Boa foi a caminhada coa ajuda do Vento fresco da terra" (PM, 37-38)

Do primeiro eixo de referência temporal citado, o narrador volta a usar o tempo passado ("disse a Tênsia"), num relato que se estende até o momento em que o pai se despede dos noivos ("disse o pai"). Mas observe-se que este passado é *futuro* com relação ao presente anterior — a ação descrita se passa *depois* do fato de que Salema "só vive no escuro". Agora o passado se relaciona a um novo instante presente, um segundo ponto de referência, quando narrador e personagens estão novamente juntos no tempo: "A filha pede bênção". A observar, no interior do interregno passado, uma breve atualização geográfica: "onde começa a praia", "não tem marca", "a ilha é só", reforçando a proximidade da ação, o seu distanciamento apenas episódico, circunstancial.

Deste segundo momento presente, quando de novo o narrador alcança sua narração, há um outro corte para o passado — passado com relação a um terceiro momento presente, mas futuro com relação ao relato anterior: "Boa foi a caminhada".

Agora há um longo relato, no qual o narrador conserva o verbo no pretérito. Neste relato, eles se perdem nas imensidões da Deserta, intensifica-se a "velheira" de Salema, encontram Jo Rumeiro, chegam à colônia de Bom Abrigo e encontram o velho Cardoso, que os leva à sua montanha, onde o tempo não passa. No alto da montanha, um verdadeiro paraíso celeste, há uma cena idílica entre os noivos, contemplando a felicidade essencial do lugar. O tempo cronológico de toda essa sequência é impreciso:

"Quantas noites ele caminhou perdido
trocando de guia no Céu ninguém sabe"
(PM, 40)

Num determinado momento, a narrativa volta ao tempo presente — o terceiro eixo de referência, a partir do qual se estabeleceu o passado da peregrinação dos noivos desde a despedida do pai de Salema. Observe-se:

"Com essa alegria voltaram pra junto
do velho, comeram fruta assada com fari-
nha, raiz cozida e goiabada
aí o Quirino perguntou pro Cardoso se
ele não caçava
- No Céu não se mata e nem se morre
- disse rindo o velho - Não acredita?
Então escuta minha história
Cardoso se levanta, atíça o fogo e se
esquentando fala" (PM, 46. Grifos nossos.)

Quando Cardoso "se levanta", o narrador recupera o instante mesmo da ação, mais uma vez. Pudemos constatar até aqui que o passado é sempre *episódico*, imediato — ele se dirige rapidamente para o presente, a força centrípeta de que falamos há pouco. Na verdade, não houve nesta seqüência propriamente um passado: a sucessão de fatos é ordenada com todo um rigor cronológico (uma ação depois da outra, apresentadas na ordem em que aconteceram), mudando apenas o tempo verbal e o ponto de vista do narrador, que variou três vezes no capítulo, considerado até esse momento. O ponto de vista continua flutuante, ao sabor da narração.

A seguir, encontramos um passado de outra natureza: a história de Cardoso. Agora sim, temos um encaixe temporal, aliás um dos poucos da obra inteira. A fala de Cardoso suspende a narrativa principal, a rigorosa seqüência cronológica de fatos que tínhamos até agora, e encaixa a sua própria história,

anterior a todas as outras:

" - Sou filho do primeiro homem que atravessou o Mar e chegou na costa, lá embaixo, onde só vivia o índio carijó" (PM, 46)

Atente-se para o caráter *primordial* deste passado na obra; trata-se da referência mais antiga da narração. A vinda deste "primeiro homem" é a origem de uma sucessão de fatos que culminou com a descoberta do Céu, onde o "mundo não passa, ninguém fica velho e a Morte nunca chega" (PM, 48). O passado de Cardoso é a ponte para a eliminação do tempo, para um presente agora literalmente perpétuo. Cardoso é a representação mais concreta da fusão de todos os tempos num instante perpetuamente único: eliminada a própria noção dinâmica do tempo, elimina-se a história e a transformação — tudo simplesmente *é*.

Já vimos que a estratégia de usar o tempo presente durante praticamente toda a obra elimina ou suaviza as marcas de uma perspectiva temporal fixa localizada fora da narração. O passado, quando aparece, clama pelo presente, precipita-se em direção a ele. Este tempo único que assoma — sempre presente — nos leva a outro dado importante da cosmogonia do narrador: a idéia de um *tempo acabado*, absolutamente fechado no seu próprio ciclo. O tempo do narrador não pode fugir dele mesmo, é essencialmente refratário a qualquer transformação. Ao se precipitar perpetuamente, o tempo se torna uma força autônoma; ele determina não apenas o envelhecimento dos seres ou a mudança das estações — ele determina o destino, a ação e a própria vida ideológica dos homens. Como o tempo já está pronto, ele se precipita e precipita tudo; ele não é nunca um tempo de refle-

xão, de avaliação ou de reavaliação. Nesse tempo inexorável (cujo exemplo mais evidente é Salema), o homem apenas sofre a sua ação, sem nenhum poder sobre a vida. Ele, o tempo, se torna *um valor em si*. Daí o fato de o narrador estar sempre no momento mesmo da ação; do mesmo modo que seus personagens, ele não dispõe de qualquer poder sobre o tempo; ele não dispõe de uma perspectiva que permitisse reavaliar os fatos do tempo.

Ao longo da obra, são inúmeros os sinais de um tempo acabado. Vejamos em particular um deles, o mais explícito de todos: a personagem Juliana. Repare-se o trecho seguinte, em que Quirino e Salema encontram Juliana na Deserta:

"então eles escutam uma fala mansa e sem tempo

- ... passa... passa quem foi sofrendo
aquela que era moça e nunca será velha
... passa... passa quem ainda alegre
ficou tão triste na névoa
aquele que foi o noivo dela

(....)

- É Juliana...!

- A Mãe do Povo...

os noivos falam isso e nem se mexem de tanto respeito

- ... passa... passa Salema esperada
que viveu com o canoeiro
a história triste
e mais linda do povo

... passa... passa, meu vizinho Quirino
de alma tão boa, grande
e tão fraco pra tentação do sonho...

Juliana levanta o braço escondido no manto e manda

- ... vão... vão indo, minhas crianças
pro começo da história
faz tempo acontecida
na Deserta e na Bandarra... vão..."

(PM, 89)

O trecho acima ilustra perfeitamente a concepção de um tempo acabado. Juliana, que, sempre idêntica a si mesma, vai reaparecer várias vezes ao longo da obra, com sua "fala sem tem-

po", *totaliza e funde todas as perspectivas temporais*, de um modo absoluto. Ela fala de Salema, por exemplo, como aquela, já assassinada por Quirino, "que viveu com o canoeiro" — isto é, a alma de Salema, por quem Elesbão, no futuro, irá se apaixonar. A história dos noivos, "faz tempo acontecida", na voz de Juliana já se encerrou antes mesmo de iniciar. A tentação da Moça da Névoa já está prevista, como também se prevê a fraqueza do noivo. Em suma, Juliana traz o passado ao presente, antecipa o futuro, joga o presente para o passado, leva o futuro ao passado; *Juliana contém em si todos os limites do tempo*. E isso, repetimos, de uma forma *absoluta*, não contestável. Não se trata de meros vaticínios, que podem ou não se realizar, não se trata de previsões relativas — trata-se de uma *realidade objetiva*, ou, mais precisamente, da única realidade possível. O mundo inteiro já está pronto. Assim, toda ação é o cumprimento de um desígnio.

Se Juliana é a marca mais explícita, como dissemos, da cosmogonia do narrador, há muitas outras que reforçam tal concepção. Para não nos estendermos demais neste tópico, lembremos apenas os sonhos de Zabel, sempre antecipatórios de um futuro que realmente acontece, e as figuras das almas, de grande importância na obra, que paradoxalmente são expressões fixas de um tempo que não passa, mesmo depois da morte: aqui o exemplo mais evidente é Ana, que continua depois de morta a exercer o ofício que tinha em vida — ajudar as almas.

A criação de um tempo único, acabado e absoluto, de que até agora tratamos, implica um outro aspecto, correlacionado com o universo ideológico do narrador: a total ausência de um tempo individual — todo o tempo é coletivo, e só coletivo. Aqui

é necessário que nos detenhamos, uma vez que tal concepção do tempo não é simplesmente uma opção técnica do autor, mas a consequência direta e necessária de um mundo social e cultural em que o indivíduo só existe em função da comunidade, em função dos valores coletivos, e não contestáveis, da vida social. Tudo é exteriorizado; todos os personagens estão à vista de todos; não há jamais um tempo psicológico particular se opondo ao tempo coletivo. Como na narrativa épica clássica, o homem está permanentemente ao ar livre e clama em altas vozes. O universo do narrador não permite a *privacidade* — de fato, ele expressa uma repulsa, um verdadeiro horror a qualquer intimidade, a qualquer intimismo; e para não correr qualquer risco, povoou a obra de almas que devassam qualquer segredo, levam para todos os quadrantes tudo que está acontecendo no "mundo"; nenhuma solidão resiste à implacável força centralizadora do tempo da obra; o seu poder unificador reduz tudo a uma única voz, que é, para todos os efeitos e em todos os sentidos, a voz certa.

Nesse sentido, tal concepção do tempo é ideológica. Ela cria uma noção de *harmonia primordial* que, não sendo necessariamente "idílica", tem um caráter de *essência*: bem ou mal, tudo já está escrito. A utopia aí postulada só poderia se realizar *fora da história*, num tempo autônomo que encerrasse em si todos os seus ciclos. Um só elemento moderno, uma só categoria contemporânea que invadissem a narração, e se desmoronaria a unidade daquele mundo. Daí um culto implícito ao passado (não um passado historicamente definido, mas um passado mítico), e um horror *essencial* ao futuro, que é sinônimo de catástrofe, de fim, de apocalipse. O futuro é *intrinsecamente mau*; ele é mau porque *modifica*, porque ele traz em si o risco da destruição dos

ciclos do tempo, esses sob o estrito controle do narrador. Mas observemos que o futuro inaceitável é aquele que pertence à história, aquele que ameaça destruir os ciclos postulados pelo narrador — e não o futuro interno, autônomo, da obra, já previamente delimitado na força concentradora e absoluta de sua visão de mundo, que vimos há pouco explicitado na voz de Juliana.

Um aspecto correlato à ausência de um tempo individual é a perene identidade dos personagens a eles mesmos; não só não há um tempo interior contraposto ao tempo coletivo (o que eles parecem ser é exatamente o que eles realmente são), como o tempo *não os afeta*. O tempo pode envelhecê-los, mas a imagem ideológica dos personagens é teimosamente sempre a mesma. Assina-le-se que o narrador não trabalha com períodos fixos e precisos da vida dos personagens (por exemplo, cinco ou dez anos cronologicamente tomados), em que tal identidade seria historicamente possível ou verossímil; o narrador trabalha apenas com vidas inteiras — ou, mais que isso, com ciclos inteiros do tempo. Pois nesses ciclos inteiros todos são sempre rigorosamente os mesmos. A própria morte individual praticamente não existe, ainda que a idéia da morte seja um elemento fortíssimo na obra. Um exemplo evidente é Ana, que da primeira à última página permanece idêntica a ela mesma; morta, continua a mesma missão que tinha em vida — não há um só instante de real transformação. Todos os personagens estão literalmente *condenados* a ser o que são; e o que eles são é um dado prévio e acabado, pois o tempo já está pronto. Nenhum personagem detém o poder da *iniciativa*; sufocados pelo destino, só lhes resta obedecer. No máximo (casos do Santo e do Espia), há um período frágil de resistência

ao desígnio, até o momento chave em que eles *decidem* ser o que já são. Eles *são* existem, *são* se definem, pela sua *função dentro do organismo coletivo*, e muitos trazem essa marca vinculada ao próprio nome: Elesbão, o canoeiro dos mortos; Ana das Almas; o Santo Menino; a Turva; Eleê, o Espia (o povo determinou seu nome: "*ele é o Espia*"); o Pai de Todos; Joana da Vida, e muitos outros.

Se não há tempo interior (nenhum personagem é construído psicologicamente), como dissemos, e o tempo exterior é uno e unificante, todas as marcas concretas do tempo são ou inexistentes ou suavizadas, de modo a *negar a morte* — pois a morte é a prova iniludível da existência de um tempo histórico, objetivo. Aqui é necessário dividir os personagens em dois grupos. O primeiro deles é o dos personagens *fixos no espaço*, aqueles que se definem como figuras arquetípicas de um local delimitado, cada um com uma função precisa. Estes são única e totalmente a função que exercem: atravessam toda a obra absolutamente imutáveis; eles *coincidem* com o tempo uno do narrador. Assim a Turva, Esfio, a Moça da Névoa, Juliana, Zabel, Cardoso, os irmãos Dias, Abadon — a sua a-historicidade é completa; eles são e dizem sempre as mesmas coisas, vivem os mesmos fatos, agem da mesma forma.

O segundo grupo é o dos personagens peregrinadores, ou itinerantes, de constituição mais complexa. Os principais deles — O Santo e o Espia — definem inclusive os ciclos do tempo na obra, e de certa forma um repete o outro: ambos vivem um aprendizado, uma iniciação, várias peregrinações intercaladas com repúdios do povo, um idílio (a descoberta da mulher), um retorno à *função*, e uma conciliação final com o destino e com a

natureza. É basicamente por meio desses dois personagens que sentimos que o tempo passou; podemos até arriscar a hipótese de que o tempo da narrativa equivale ao de duas gerações, mas a fusão dos tempos, a ausência de limites seguros, além do fato de que o narrador não está em absoluto interessado em nos dar referências temporais (e muito menos históricas) concretas, tudo isso nos leva a reforçar a idéia de que estamos diante de um tempo autônomo, diante de dois ciclos menores de um ciclo maior, abstrato e unificante: o ciclo da vida e da natureza, essencial e necessário, e sobre o qual o homem não tem qualquer iniciativa. Nesse tempo autônomo, por exemplo, não tem qualquer importância o fato de alguns poucos personagens que *envelhecem* — isto é, que apresentam marcas físicas da passagem do tempo — coexistam com outros em que tais marcas não sejam sequer lembradas. Voltamos ao mesmo ponto: se o tempo é uno e totalizante, se o tempo já está pronto, suas marcas são apenas sinais de superfície, sem nenhuma significação transformadora quanto à visão de mundo.

De fato, é o que acontece tanto com o Santo quanto com o Espia; eles são essencialmente os mesmos ao longo de toda a obra; o máximo que a experiência pode lhes dar é a descoberta de que realmente são o que sempre foram, e que é inútil lutar contra ela. O próprio texto bate repetidas vezes nessa tecla: "a aparência é engodo", "a árvore certa já está na semente"¹. Nesse aspecto, o Espia apresenta uma estrutura mais complexa quanto aos efeitos da experiência, mas, ao mesmo tempo, tem uma es-

¹ *O pássaro cego*, p. 49. As referências a esse volume serão doravante indicadas pelas iniciais PC, mais o número da página correspondente, em seguida às citações.

sência mais fechada: antes mesmo de nascer já estava fadado a ser o que era.

Cabem algumas palavras a um grupo intermediário de personagens, que não podem ser definidos rigorosamente como fixos ou itinerantes; é o caso de Ana das Almas, Elesbão, Quirino e Salema. Ana das Almas e Elesbão, independentemente de sua mobilidade no espaço (Ana como alma, Elesbão como canoeiro), são rigorosamente os mesmos o tempo todo: definem-se pela missão a cumprir (nos dois casos, uma missão hereditária). Do modo como eles são apresentados (prontos, *maduros*), eles atravessam a obra. O caráter desses personagens (como, de resto, de praticamente todos eles) *independe de circunstâncias* (com a ressalva parcial do Espia); *hã sempre uma essência anterior à experiência*, que define em alto grau a visão de mundo do narrador, a sua metafísica.

Vejamos agora o caso particular de Quirino e Salema. Quanto a esta, sua "velheira" é evidentemente a-histórica; já a conhecemos com a doença, e o fato de o narrador começar anunciando que ela era a moça "mais bonita da barra do Icapara" apenas reforça o peso totalizante de sua súbita velhice, que passa a defini-la em todos os termos. Hã, entretanto, uma tensão *moderna*, verdadeiramente angustiada, entre Quirino e Salema. Na verdade, os dois noivos são as únicas expressões de uma vida individual na obra, de um projeto existencial não coletivo. Eles existem a partir de um amor mútuo, de um relacionamento pessoal, e só pessoal; mas, ao modo de uma maldição inexplicável, dá-se a velheira de Salema, e, em seguida, a triste e inútil peregrinação atrás do remédio para a doença. O tempo aí é verdadeiramente transformador, mas como um aviso sinistro: os noivos se

precipitam rapidamente em direção à tragédia. O momento chave é o assassinato de Salema, que marca talvez a única transformação psicológica de toda a obra (trata-se da única morte realmente individualizada no livro, resultado de um confronto real, concreto, de dois pontos de vista que se chocavam insolúveis na cabeça de Quirino). A tentação da Moça da Névoa provoca uma real transformação em Quirino, que o leva a uma *ruptura* individual: ele recusa o seu *caminho certo*. É fato que o crime é imediatamente assimilado pelo narrador; já estava mesmo *escrito*, já fazia parte do tempo, Quirino já estava condenado a cometê-lo; mas todo esse reforço do desígnio — e o fato de que o crime é quase coletivo, pressentido e acompanhado à distância por Zabel, por Ana, pela Turva, por Esfio, pela alma da Tia — não consegue ocultar o caráter pessoal do rompimento, o conflito atroz, individualizado, que significa. A missão (de qualquer modo uma missão individual, salvar Salema) é rompida, como se depreende do pânico de Zabel:

" - Salva quem não tem culpa de nada!
Salva, Quirino, da Moça da Névoa! Ele
tem uma missão...!" (PM, 103)

Seria mesmo lícito falar que, no caso de Quirino, o narrador explora o suspense, mesmo considerando que em cada linha seja lembrado o fato de que o crime já estava escrito e era inexorável. O suspense, digamos residual, decorre da tensão resultante de uma experiência individual concreta: o encontro com a Moça da Névoa mudando o rumo da vida — a ressaltar aqui o caráter accidental desse encontro, não essencial. Mas o narrador, diante do *perigo* de um ato individual, diante do risco de uma ruptura de sua *ordem*, encarrega-se imediatamente da *conci-*

liação, isto é, encarrega-se de assimilar a ruptura, de aceitá-la e de encaixá-la no mesmo instante nos ciclos sempre certos da natureza. O criminoso se torna, novamente, um homem bom, isto é, integrado na cosmogonia da narração. Se o tempo já está pronto, não há erro nem culpa. De qualquer modo, o suspense assinalado é digno de nota, uma vez que se trata de uma categoria literária moderna: todo suspense implica a idéia de que a história pode mudar, de que os fatos futuros são contingentes. O suspense contrapõe o indivíduo ao resto do mundo, numa relação em que o conceito de tempo é substancialmente dinâmico.

Até aqui Quirino se define como um personagem atípico; a sua peregrinação resulta num ato que nega a sua *boa natureza*; uma experiência precisa e concreta modifica a sua essência, algo que não acontece com nenhum outro personagem ao longo de toda a obra. Entretanto, o ato pessoal é *paralisante* — ele não provoca rigorosamente nenhuma consequência, ele não muda o rumo de nada. Ninguém se transforma pelo fato de Quirino ter matado Salema — *nem mesmo a própria Salema*, cuja alma repete a Salema viva. Há uma instantânea aceitação coletiva, ao mesmo tempo em que Quirino se congela numa figura fixa — ele ficará até o final em volta da Moça da Névoa, bebendo e se lamentando, sem sofrer nem provocar qualquer outra transformação. Quirino marca de forma viva a ideologia do tempo no narrador: toda ação tende para a imobilidade, qualquer experiência é paralisante. As figuras fixas expressam a marca fundamental da obra: tempo e geografia estão imóveis, acorrentados a uma unidade primordial, definida pelo narrador, que é destino e fim de qualquer ação ou saber. Na sua obra não há lugar nem para o indivíduo, nem para a contestação.

O presente perpétuo, a fusão dos tempos, o tempo cíclico e coletivo, a ausência de um tempo psicológico individual — todos esses elementos até aqui vistos reforçam a noção de imutabilidade essencial do homem. Cabe-nos agora investigar um aspecto importante, que é a decadência gradativa e inapelável do mundo do narrador, cujos sinais já aparecem esparsamente nos dois primeiros volumes, crescem no terceiro e se tornam dominantes no último. Duas perguntas se impõem: qual a natureza dessa decadência e que *tempo* ela representa.

Em princípio, haveria uma forte contradição entre a idéia de imobilidade metafísica postulada pelo narrador e a idéia de decadência, sinal visível de transformação. Vejamos. No primeiro capítulo já havíamos assinalado o fato de que o mundo exterior à geografia do narrador não tem nome nem linguagem, e assim continua até a última página — o narrador não dialoga com esse mundo. Consideremos agora de onde vem a *decadência*, um conceito histórico, quais os seus sinais e como ela é, se de fato é, assimilada.

No primeiro volume, encontramos apenas os livros (objetos absolutamente estranhos àquele mundo), vinculados sempre a garrafas e pedidos de socorro, mas isso não chega a transcender os limites daquele tempo e daquela geografia. No máximo, o Menino, "querendo entender aqueles riscos do coitado que está perdido e pede ajuda, lá do meio do Mar", se pergunta: "Como é que tem cada vez mais gente perdida no mundo?" (PM, 28).

No segundo volume, logo ao início, após situar o leitor em outra sequência narrativa — "O tempo passou e o Menino não cresceu quase nada" (SI, 7) — o narrador traça um painel descritivo de um mundo *já transformado*:

"Foi assim que aconteceu e isso faz
 muito tempo pra uma porção de gente
 pra outros nem tanto
 e como também ninguém conta direito o
 tempo nas ilhas, não se sabe certo
 também não se viveu mais nada de gran-
 de desde a Peste, pra marcar a lembrança
 da vida
 sempre passando ligeira q'nem o Vento,
 indo e voltando coa marê
 Do que o povo se lembra e fala sempre
 é que antes tinha mais peixe
 e agora tão pouco que sô dá pro gasto
 que a água era clara e o fundo limpo
 agora, a rede engata e vem carregada
 de lixo
 que se acabaram os veleiros, velas
 brancas lá fora
 agora, é sô navio de máquina que entra
 e sai da barra deixando um rastro de óleo
 e fumaça
 Outra coisa que se fala é que as bar-
 ras estão se fechando
 o Mar avançando pra cima da costa, co-
 mendo barranco e alagando as pontas
 (.....)
 Cada vez chega mais gente com doença
 esquisita na Ilha
 tanta que a alma do Curador antigo já
 não sabe mais de planta nova pros remédios
 nisso o Menino repara muito e já disse
 pra mãe que essas doenças
 vêm do lixo que o Mar acosta
 com muito livro e garrafa de bebida
 quase todas com papel escrito dentro
 tudo de gente pedindo socorro"(SI, 11)

Neste painel, que de fato relata sinais de um tempo mo-
 derno (um leitor contemporâneo diria que estamos no século XX),
 evidenciam-se alguns traços da visão de mundo do narrador. O
 primeiro deles é que a transformação histórica apresenta-se co-
 mo um *fato acabado*. Observe-se que de novo a narrativa é *puxa-*
da para o presente: já estamos numa situação presente, e o mun-
 do já está modificado. A transformação não é concretamente vi-
 vida por ninguém; ninguém transformou nada — o mundo é que se
 transformou por conta própria. Os personagens continuarão os
 mesmos, idênticos a si próprios. Eles apenas observam as mu-

danças. O segundo traço é que esse fato acabado — a mudança — não sofre qualquer interpretação produtiva, dialógica, dinâmica; o narrador, como não dispõe de outra linguagem que não a sua, não tem armas para interpretar a mudança; não pode defini-la, racionalizá-la, não pode *hierarquizá-la*; ele não pode contrastar o seu tempo, que é assumido como único e autônomo, com o tempo alheio da história, que ele ignora. Daí o fato de ele jamais se deter em desvendar, ou tentar desvendar, os *sinais* desta história, dar a eles algum contorno mais nítido, alguma localização mais precisa no tempo e na história; e daí também o fato de que as mudanças de uma história humana ("navio de máquina", "rastro de óleo e fumaça"), se confundam, com o mesmo grau de importância e significado, com as mudanças da natureza ("o Mar avançado pra cima da costa"). O que de qualquer forma fica evidente desde já é *a avaliação totalmente negativa da mudança*. De seu território nebuloso e inexplicável, essas coisas avulsas que gradativamente invadem o horizonte do narrador trazem sempre a marca da desgraça e da tragédia, ainda que o narrador resista até o último instante, segurando as pontas crescentemente rotas de seu mundo à margem da história.

A partir do terceiro volume, os sinais de um mundo moderno — jamais nomeado, jamais pronunciado — se avolumam, paralelamente a um processo crescente de desagregação da harmonia primordial. Ao lado das máquinas e do óleo do mar, citações cada vez mais frequentes na obra, aparece a primeira referência ao "dinheiro" (PC, 25) e até uma moderníssima "lata de cerveja" (PC, 86). É no último volume, entretanto, que o ciclo autônomo do narrador se fecha, quando Elesbão "começa contar o fim da história do povo do Mar" (HF, 160).

Consideremos alguns aspectos. O primeiro deles é a autonomia do tempo do narrador, com relação a uma história fora dele. Se no terceiro volume podemos reconhecer sinais de um mundo contemporâneo, de um século XX (navios a máquina, barcos a motor, poluição do mar, latas de cerveja), no quarto volume narram-se fatos que *ultrapassam* esse mundo. Trata-se de um verdadeiro apocalipse, de um fim trágico e acelerado que de certa forma é assumido pelo narrador como um fim universal (e não apenas de um povo específico de uma região delimitada). Já vimos que o narrador desconhece qualquer outra humanidade que não aquela; desconhece qualquer outra linguagem ou qualquer outro mundo. Nem todos os sinais de uma *civilização* que está em volta são suficientes para estabelecer qualquer ponte do seu mundo com qualquer outro mundo; não há, por exemplo, a mais remota referência a um mundo politicamente organizado, a um Estado, a um Governo; todas as referências permanecem ferrenhamente *internas*. Tal estratégia se explica: uma única ligação concreta com o mundo histórico-real abalaria o sistema de valores instaurado pela linguagem da narração, que se assume único, não relativo, não contestável, diríamos até *sagrado*. Voltamos ao ponto: o fantástico da obra — no caso do apocalipse final — não é postulado como uma metáfora, uma visão individual, um sonho, um símbolo. Para tanto, seria necessário que uma linguagem realista, uma visão de mundo realista, estivesse presente, atravessada na obra, sobre cujos parâmetros o *irreal* assomasse simbolicamente. Mas, na obra, o fantástico (*fantástico* para nós, leitores contemporâneos), pressupondo um tempo próprio, uma história própria, uma geografia própria, um sistema de valores próprios, uma linguagem própria, não pode coexistir, *dialogar*,

com nenhum outro tempo, história, geografia, valor ou linguagem, sob pena de desestruturar essencialmente a sua natureza.

Daí a autonomia do tempo do narrador, o seu descompromisso completo com a história objetiva dos homens. Mas atenção: não se trata apenas de uma autonomia técnica, a autonomia de tempo que toda obra literária traz consigo, os seus limites internos; trata-se de uma autonomia *ideológica*, de uma noção de tempo que *nega* qualquer outra. Do narrador de *Os vivos e os mortos*, podemos dizer, com alguma liberdade, o que Auerbach disse da Bíblia: sua pretensão de verdade "chega ser tirânica; exclui qualquer outra pretensão. O mundo dos relatos das Sagradas Escrituras não se contenta com a pretensão de ser uma realidade historicamente verdadeira — pretende ser o único mundo verdadeiro, destinado ao domínio exclusivo"².

Assim, como o único mundo levado em consideração é o do narrador, o apocalipse se torna um dado universal. Veja-se esse trecho, um dos poucos em que os limites geográficos da obra se estendem:

"Vitorino, Aninha, Zango já estão assustados

Ele não, mesmo que nunca tenha visto tanta criança de barriga inchada, mostrando os ossos do peito

parecem esqueletos curvadinhos
e assim que chegam perto das canoas
estendem as mãos pedindo comida
se vê que essa miséria toda não é do Mar

é gente mais da terra, que vem de longe, das serras, corrida pela fome"
(HF, 112)

²AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1976.
p. 11.

Observe-se a última frase: "gente mais da terra, que vem de longe, das serras, corrida pela fome" — a informação vaga dá o tom universalizante, à falta de dados precisos. Outro aspecto digno de nota na autonomia temporal do narrador é que a súbita precipitação do apocalipse tem a marca de uma danação metafísica, do fim de um ciclo inelutável, inexorável, acima e fora do controle da iniciativa, ou mesmo da explicação, dos homens; o mundo vai se corrompendo e se destruindo de uma forma absoluta, geral, completa, mais uma vez sem qualquer hierarquia ou individualização de causas e efeitos. O narrador não tem armas, não dispõe de uma linguagem para explicar o apocalipse, para localizar a catástrofe iminente dentro de um processo de transformação histórica. Aos personagens cabe uma penosa e medonha sobrevivência imediata, em meio a um *mal essencial*. Vejamos:

"ainda bem que estão chegando na Ilha do Caranguejo, onde mora o Vitorino
 aí ele se espanta, põe a mão na cabeça
 Aninha se encolhe, agarra o braço de Eleé
 - ... *quê* aquilo!?
 gente, *sô* gente enchendo a ilha, se amontoando na beirada do mangue e da Comprida
 - É o fim de tudo...! - geme o Vitorino e o Zango que não sabia que o mundo já não se agüenta de tanto povo, pergunta com medo
 - Onde veio todo esse formigueiro?
 é, bem isso, um formigueiro que quando se enche demais, fica louco e se atira pra fora numa corrimaça sem rumo matando e comendo tudo que encontra, sem parada, até a Morte". (HF, 113)

Neste final dos tempos, que se apresenta sempre como um *dado acabado*, nunca em *transformação*, ao presente perpétuo da narração, sequer a Ilha do Cardoso, "onde o tempo não passa",

escapou:

"nem a Ilha do Céu lá no topo se salvou
sô resta pedra, grotas abertas, feri-
das de lavoura na encosta
e o sangue da montanha nos riachos an-
tes tão claros, se escoou todo" (HF, 131)

Creemos que até aqui já se explicitou suficientemente o caráter autônomo do tempo da narração com relação a qualquer outro; é nesse sentido que dizemos que o seu tempo prescinde do tempo histórico.

Finalmente, ressaltemos que a idéia de decadência que a obra encerra não afeta os personagens principais, eixos significantes da obra; apesar de todas as marcas de um mundo já transformado, eles permanecem rigorosamente os mesmos. A morte deles, relatada por Elesbão nas páginas finais, não chega a ser exatamente uma morte, e muito menos um sinal de degradação, de decadência; ao contrário, é uma marca de grandeza heróica, uma fusão metafísica com a natureza, que fecha um ciclo e anuncia outro.

V - O PASSADO MÍTICO

"Pour la vision du monde épique "commencement", "premier", "fondateur", "ancêtre", "prédécesseur", etc., ne sont pas des catégories purement temporelles, mais également axiologiques; c'est le degré superlatif de valeur dans le temps, en ce qui concerne tant les individus que les choses, que les phénomènes du monde épique: dans ce passé tout est bon, et tout ce qui est essentiellement bon ("premier") n'est que dans ce passé. Le passé absolu épique apparaît comme l'unique source et seul principe de tout ce qui est bénéfique pour les temps futurs, également. Ainsi l'affirme la forme épique.

La mémoire, non l'activité de la connaissance, voilà ce qui donne à la littérature antique ses capacités créatives essentielles et sa force. "Il en était ainsi" et on n'y doit rien changer. La tradition du passé est sacrée. On n'a pas encore conscience de la relativité de tout passé". (ETR, 451)

A citação acima de Bakhtin define com precisão onde repousa a hierarquia de valores de *Os vivos e os mortos*. Em consonância com o épico, as idéias de "começo", "primeiro", "ancestral", etc., filtradas pela memória e não pela atividade do conhecimento, e sempre positivamente assimiladas, são elementos muito fortes na obra que aqui analisamos. De fato, se procurarmos na narrativa um valor maior, uma tábua de mandamentos que defina o certo e o errado, capaz de direcionar eticamente a missão dos personagens, este valor será o passado. Com frequência, fala-se da "vida passada", "daquele tempo de fartura quan-

do tudo andava certo" (PC, 101). Trata-se de um ponto de apoio poderoso; no Espia, por exemplo, o "que traça o rumo" é "aquela vontade tão antiga de ajudar os outros" (HF, 28). No ciclo da decadência, vive-se "a alegria da lembrança" (PC, 114); sem o passado, só restou a memória "de tudo que é antigo e faz a gente continuar sendo o que é" (HF, 13); na Juréa, o Espia encontra "a vida certa e antiga da pesca e da lavoura" (HF, 101); a alma de Ana, diante de um mundo já transformado, pergunta-se onde está "aquele povo de respeito", "que fim levou aquela gente" (PC, 119). Os exemplos se multiplicam às dezenas, sempre lembrando o passado como um valor maior.

Consideremos dois aspectos deste passado. O primeiro é que ele não é o objeto mesmo da narrativa; na maior parte, ele é anterior a ela. O segundo aspecto é o fato de que este passado não é nem cronológica nem historicamente preciso. O que ele realmente significa é um eixo mais ou menos vago de referência temporal, carregado de qualidades positivas. E à medida que o presente perpétuo do narrador avança, encontrando um mundo já negativamente transformado, crescem as referências positivas ao passado, que se torna de modo cada vez mais forte o grande índice de valor da narração. Como o passado não é um tempo preciso e demarcado, este passado, objeto de veneração, é tanto um tempo mais longínquo quanto outro mais próximo; eles se misturam, se fundem continuamente. Observe-se o trecho seguinte:

"Achando esquisito, Eleé fica mais atento e daí a pouco entende pedaços de conversas, falas doutras línguas, avisos de pesca, cantos, rezas
tudo de gente antiga falando de veleiros, redes cheias de peixe, caça com lança, plantação, festas...

daquele tempo de fartura que Eleé sabe
foi parte da história do povo
escuta também nomes antigos de santos,
curadores, espírios
e outros que ele conhece como do Eles-
bão, Pai de Todos, Ana das Almas, Santo
Menino" (PC, 86)

Aqui, funde-se na memória de Eleé tanto o passado mais antigo como figuras contemporâneas dele, mas já percebidas num universo passado — e positivo. (Lembremos que Eleé nesse momento já está vivendo um mundo que se encaminha rapidamente para o apocalipse.) A categoria *antigo* aparecerá sempre estreitamente vinculada a uma qualidade positiva. O único traço concreto desse passado é a "fartura"; era um "tempo de fartura". Essa *fartura* apresenta-se, entretanto, como uma qualidade em si, imanente ao passado — havia fartura porque era *passado*. Por extensão, tudo que é bom é *antigo*; trata-se de uma qualidade absoluta, a-histórica, essencial. É essa veneração completa do passado que nos autoriza a defini-lo como um *passado mítico*.

A palavra *mítico* que aqui empregamos exige uma delimitação, uma vez que o conceito de *mito* se presta a diferentes sentidos. Mircea Eliade lembra que, de fato,

"a palavra é hoje empregada tanto no sentido de "ficção" ou "ilusão", como no sentido — familiar sobretudo aos etnólogos, sociólogos e historiadores de religiões — de 'tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar'."¹

O passado mítico a que nos referimos diz respeito a este último conceito de mito, isto é, aquilo que "fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação

¹ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
p. 8.

e valor à existência"². Na obra que analisamos, o passado não é exatamente um mito específico, ritualizado, mas *tem uma natureza mítica*, isto é, o conjunto dos fatos passados, por mais genéricos, imprecisos ou nebulosos que sejam, tem a força do mito, esse conjunto é em si um valor e uma orientação. Por outro lado, não menos importante é o fato de que esse passado não é *contestável*, não é jamais objeto de uma especulação racional, de uma avaliação crítica. Ele é tão somente objeto de memória, e nela um valor em si.

Esclarecido esse ponto, vejamos quais os valores que o passado mítico da obra encerra. Nesse sentido, podemos observar três momentos na obra.

Num primeiro instante (em *O povo do mar e dos ventos antigos*), a apresentação dos personagens sugere um universo primordial, um conjunto unificado e harmonioso de valores, saturado de elementos míticos e mágicos. Há fortes traços de uma mitologia religiosa primitiva (Noelino e sua arca, a Ilha do Céu, Abadon e o Paraíso, o Pai de Todos e o seu crime, Zequia e a cruz de ferro, as procissões, a via-crucis do Santo, um intenso sentimento de *pecado*) lado a lado com um panteísmo quase grego: o Vento, o Mar, o Velho Rio, todos os elementos naturais são dotados de uma vontade própria, e é perfeitamente possível falar com eles, receber seus avisos ou mesmo lutar contra eles. Observemos, entretanto, que todos esses mitos são recriados, transformados, *diluídos* numa construção mítica original, num sistema religioso próprio, sem que se estabeleçam laços concretos com crenças ou religiões históricas, precisas. Trata-se de

²ELIADE, Mircea. p. 8.

uma fusão cristã-panteísta, e nela um detalhe se ressalta: não aparece uma única vez a palavra *Deus*. Há procissões, capelas, cruzes, almas, em meio a rituais pagãos e entidades da natureza — mas falta um Deus. O narrador se apropria de todo um conjunto religioso de sinais, mescla-os com elementos panteístas primitivos, conciliando-os num todo harmonioso. Assim, ele evita qualquer choque, qualquer confronto de crenças historicamente tomadas. Nesse panorama, a noção de divindade praticamente desaparece, funde-se com a própria natureza, está em toda parte. Não há qualquer entidade específica a ser venerada, e muito menos uma entidade abstrata ou racional; no mundo do narrador é necessário que tudo tenha *forma*, uma forma visível, palpável, exteriorizada; homem e natureza não se separam jamais. Tudo deve estar à vista de todos; para chegar ao Céu, basta subir a montanha do Cardoso; as almas são perfeitamente audíveis, e levam mensagens a todos os quadrantes da terra; o próprio futuro é visível na boca de Juliana ou Zabel, ou nos desenhos da Turva e do Abadon; o mundo se encontra e se comunica em todas as suas dimensões, e sua apreensão e compreensão não é mediada por nenhum Deus.

Nesse universo, a verdade não está num Ser Superior, não está no alto, não está na razão do homem ou nos livros; a verdade está nos sinais da natureza, secretíssimos, nas vozes e nos avisos do Vento, do Mar; a verdade é anterior ao homem, está numa ordem primordial, *essencialmente boa*, que determina sempre o *caminho certo* — e quem detém a expressão desse saber, de modo algum contestável, é o narrador. Esse saber, que representa, mais que um passado, a *origem*, não é nunca reavaliado, objeto de dúvida, muito menos de contestação; esse saber é sa-

grado. Ao mesmo tempo, cristalizado num presente perpétuo, ele nos envolve sem nos permitir distanciamento. Ele não se dirige à razão; ele se dirige (ou quer se dirigir) diretamente à nossa emoção, como se seu objetivo fosse o de provocar uma apreensão *paralisante* do seu mundo, sem intermediários. O narrador aspira a suprimir a distância natural que há entre um leitor e um livro — e para isso evita cuidadosamente qualquer marca que faça o leitor se lembrar de seu próprio mundo, que faça o leitor julgar com os dados desse mundo.. Tal cuidado é relevante se lembramos que o autor é *contemporâneo* do leitor.

Vimos que nesse primeiro momento apresenta-se uma espécie de universo primordial. Ainda que haja informações de que a origem da história humana é anterior aos fatos narrados, o texto omite qualquer laço que pudesse estabelecer produtivamente uma continuidade histórica. Nesse sentido, o narrador assume o seu mundo como um *começo*, o que transparece nas marcas diluídas de uma *Criação* — o Pai de Todos e o pecado original, por exemplo. Aí ainda não aparecem referências a um passado *melhor* — nós estamos *vivendo* o passado mítico. Mas lembremos que não se trata de um idílio utópico, de um paraíso terrestre romanticamente concebido. Na verdade, é um mundo duro, pesado, pleno de dor e sofrimento, acossado por toda espécie de mal. O *mítico* aí refere-se ao seu caráter não contestável nem relativo; é a sua valorização essencial e absoluta, implícita no fato de que a aceitação do mundo tal qual ele se apresenta é o único resultado possível da atividade do conhecimento. Os fatos do mundo não são objeto de explicação transformadora, mas unicamente de aceitação. Assim, refletir sobre o mundo resulta necessariamente em aceitá-lo. Exemplo completo desse saber primordial é o

personagem Esfio, cujo nome e concepção deriva visivelmente da esfinge clássica ("decifra-me ou te devoro"), o que detém a verdade dos segredos. Observemos no exemplo seguinte a síntese do saber possível do mundo do narrador:

"Parado, olho amarelo brilhando, nariz curvo igual um bico, o Esfio bate as mangas rasgadas
 - Quiêê-quiêê o fim?
 E onde ele começa?
 Sô passa quem responde! Quiêê...!
 - A morte é o fim de tudo, diacho!
 E começa desde que a gente nasce!
 - grita Quirino batendo no peito
 - Eêê! Passa, passante
 quiê a resposta êê essa - guincha o
 Esfio e desce do tronco" (PM, 105)

A verdade, isto é, a tradução dos segredos que a vida apresenta, é um dado único, indiscutível, não relativo — e ameaçador: sô passa pelo Esfio aquele que dá a *resposta certa*. Na estratégia de manter a unidade de seu mundo, além da geografia e do tempo particulares já assinalados, o narrador cuida de limitar o saber (a dúvida e sua explicação) apenas às questões assumidas como universais, genéricas e totalizantes, diante das quais o indivíduo (o ponto de vista particular, *contrastante*) sô pode se curvar, pois ele não tem nenhum poder sobre a verdade universal, que é um dado acabado. No passado mítico, todo saber é unicamente dedução, jamais indução.

Num segundo momento (*O santo da ilha*), o passado mítico começa, ainda palidamente, a se caracterizar como um *passado*. O mundo já se transformou — ou apresenta sinais exteriores de uma transformação —, mas toda referência valorativa encontra-se no passado:

"Do que o povo se lembra e fala sempre
 é que antes tinha mais peixe (....)
 que a água era clara e o fundo limpo"
 (SI, 11)

Neste segundo momento, entretanto, ainda há uma fusão entre a vivência de um passado mítico, na medida em que os personagens continuam rigorosamente os mesmos, e a sua *memória*. Há uma percepção eventual e acidental de que *antes era melhor*, conforme o trecho acima. Começam a aparecer os sinais de decadência, o que reforça a grandeza do passado, mas dois aspectos devem ser observados: essa decadência não afeta os personagens, que continuam imutáveis; e, conforme já vimos, a transformação do mundo é sempre um dado acabado e *inexplicável*, porque o narrador e seus personagens só podem explicar o mundo em seus próprios termos, e a mudança *vem de fora*.

Assim, toda mudança é negativa: ela rompe a harmonia primordial postulada pela narração, nega o passado mítico, que é o grande eixo valorativo da obra. Daí o caráter exterior da mudança: tudo o que transforma não pertence ao narrador e ao seu mundo, que é essencialmente *bom*; trata-se de elementos intrusos, *coisas* de fora, sem linguagem própria, frutos de um *futuro* também axiológico — o futuro é o grande inimigo do narrador. Esse futuro sinistro traz consigo as marcas de um mundo moderno (as *coisas* a que nos referimos acima), as marcas de um sistema de valores morais, culturais, econômicos e tecnológicos que o leitor reconhece como "modernos", embora o narrador jamais empregue essa palavra — ele não a compreende. "Navio de máquina", "óleo e fumaça" (SI, 11), "livro estufado" (SI, 75), "canoa com motor" (SI, 126) aparecerão sempre vinculados ao que é negativo. Esses elementos intrusos reforçam implicitamente o va-

lor do passado, que era bom também porque tais objetos não existiam. Se num primeiro momento o valor do passado decorre do seu caráter intrínseco de categoria ancestral, original, *natural* (basta ser antigo, "primeiro", para ser bom), num segundo momento decorre igualmente da ausência de uma tecnologia moderna, de tudo aquilo que um leitor contemporâneo definiria como consequência do *progresso*, cuja concepção é visceralmente aversa ao narrador.

A partir de *O pássaro cego*, que podemos classificar como o terceiro momento em relação ao passado mítico, quando a decadência se precipita para um apocalipse, ultrapassando a idéia de um presente histórico, há uma intensa fetichização negativa dos objetos da tecnologia moderna. Essas coisas ganham uma importância sobrenatural na boca do narrador, uma vez que aparecem desvinculadas de seu contexto e de sua origem. São índices poderosos da decadência (ou seja, do futuro), elementos sinistros que marcam sempre a ruptura da harmonia primordial. Observe-se este exemplo:

"O povo volta do Iguape estourando foguete pelo Mar de Dentro
cheio de roupa, enfeite, sapato, jóia
que parece de prata e ouro
as mulheres então, de vestido novo,
brinco, lenço de seda e até água de cheiro nos cabelos
Martinho mostra um relógio grande no pulso
João Calafate traz um rádio que se escuta o mundo inteiro falando de coisas que ninguém entende
e o Miro da Vigia chegou brabo, calo de sangue na mão de tanto virar um motor catarina
- Paguei um dinheirão por essa desgraça que não pega!
Ninguém se lembrou de um presente pro Espia" (HF, 85)

O mundo do narrador, finalmente, tem suas fronteiras abertas. Mas a narração prossegue sem olhar para fora, teimosamente de costas para o futuro, para o resto do mundo, para o tempo histórico; as *coisas* ("jóia", "rádio", "motor"...) é que chegam até o narrador, invadem sua geografia, destroçam a autonomia do seu tempo e a grandeza do seu povo. Mas o narrador as ignora; as coisas deste outro mundo misterioso que destroça o seu não são nunca objeto de curiosidade, de apreciação, explicação ou mesmo crítica. A avaliação negativa é sempre indireta, levantada pelos seus efeitos visíveis: ao lado de uma coisa moderna há sempre um ser decadente, não individualizado. O mal atinge o povo como *expressão coletiva*, mas sem afetar os personagens centrais, que prosseguem eles mesmos.

Esse caráter coletivo da catástrofe, isto é, o fato de que não há nenhum personagem que encarne o mal ou a decadência, encerra mais uma arma do narrador para manter sua unidade mítica. De fato, os eventuais vilões (por exemplo, os "donos de rede") são apenas episódicos, ritualizados; mais freqüentemente são a *massa* — e aí os homens são maus de uma forma absoluta. Não à maneira da Turva, por exemplo, cuja *maldade* integrava-se perfeitamente à harmonia primordial do narrador; ao contrário, o *mal* que aparecerá a partir do terceiro volume assim se define por um processo totalizante de desagregação, de destruição do mundo do narrador. Pela ausência de historicidade, a decadência aparece como o fim de um ciclo autônomo, dentro de um conceito metafísico do tempo. Os personagens *bons* — isto é, aqueles que conservaram íntegro o seu passado — lutam contra uma massa popular semelhante a eles, mas corrompida na essência. Como o narrador em absoluto não acentua qualquer força históri-

ca exterior (o processo de urbanização ou a industrialização da pesca, por exemplo), para a qual não teria linguagem, a decadência ganha uma inusitada autonomia — pois Juliana, na sua fala sem tempo, já não havia previsto o fim do povo?

Por esse caminho, o narrador mantém intocada a sua concepção ideológica: o tempo tem ciclos inexoráveis, contra os quais toda resistência é inútil. Daí o salto sobre o presente histórico para um futuro que já estava escrito no passado. E o tempo se repetirá:

"Elesbão continua andando, olhos fundos no grande pássaro da Morte que conta nas asas cheias de riscos a história e o fim do povo mais antigo do Mar
aqueles gigantes que armaram as lajes pesadas na costa Sul da ilha
e aí se lembra dos rostos brancos vazios, cabelos compridos, aparecendo e sumindo na luz ligeira dos vagalumes
lá no fundo das abas que sempre esconderam as feições de Juliana
Elesbão balança a cabeça enterrada nos ombros, pensando na fraqueza daqueles rostos da nova história
anunciados pela mãe do povo" (HF, 166)

Nesse panorama cíclico, o conceito de decadência revela seu caráter não-acidental; ela é, na verdade, *necessária*, para que o ciclo se complete. Daí a intenção deliberada de alijar o mundo exterior da narrativa, como se, de fato, ele apenas desse o argumento para que a decadência se processasse. Daí, também, a importância absoluta do passado como fonte de toda medida humana. E, ao final do último volume, destroçadas as multidões pela fome e pelas guerras, sempre *internas*, o mundo do narrador começa de novo, entre os escombros, a ganhar os contor-

nos que tinha no princípio, numa ainda tênue volta às origens, ultrapassando o pesadelo de tudo que é contemporâneo em direção ao passado e ao mito.

VI - O HOMEM E A NATUREZA

"Oh! homem, de qualquer região que sejas, quaisquer que sejam tuas opiniões, ouve-me: eis tua história como acreditei tê-la lido não nos livros de teus semelhantes, que são mentirosos, mas na natureza que jamais mente. Tudo que estiver nela será verdadeiro; só será falso aquilo que, sem o querer, tiver misturado de meu."

Jean-Jacques Rousseau¹

A natureza é o elemento fundamental de *Os vivos e os mortos*. Tudo que significa decorre dela; todo saber e todo valor nascem dela e para ela se destinam; ela é a fonte de todos os segredos, princípio e fim único da vida. O bem e o mal não são entendidos como frutos da convenção humana, mas como expressões originais da energia natural. A natureza é autônoma num sentido que transcende o meramente físico. Suas leis não se separam das leis dos homens em nenhum grau — estas *devem* derivar daquelas, pois a natureza é imperativa. Só é bom o que é natural, portanto *antigo*. Todo artefato humano (e serão poucos, já que todo trabalho será apenas extrativo) manterá uma proximidade essencial com a natureza, como seu desdobramento imediato; em contrapartida, todo objeto sofisticado, fruto de outra geografia ou outro tempo (um rádio, uma lata, um livro), sinalizará o

¹ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. 3.ed. São Paulo, Abril Cultural, 1983. (Col. Os pensadores.) p. 237.

apocalipse. A veneração é a única atitude possível diante da natureza, e a aceitação a única práxis. De qualquer modo, nenhum entendimento da natureza será consequência da razão — o mundo do narrador pretende-se anterior a ela. O saber jamais é mediado pela abstração; ele é um dado imanente à natureza (e ao homem, que dela não se destaca) — basta *obedecer à vida*, que o rumo estará certo, como as águas de um rio. Observe-se, a propósito, esta conclusão do Espia, na voz do narrador:

"agora Eleé sabe que não se espanta mais
com ninguém
nem com o povo que muda e vai sempre cer-
to no rumo da maré, da Lua, dos ventos
fazendo certo o que a vida manda" (HF, 3)

A natureza, que compreende as categorias *povo* e *vida*, é sempre o *caminho certo*, o *rumo certo*, expressões freqüentes na narração. Tal é, em linhas gerais, o significado da natureza no mundo do narrador. Assim, ela não é um elemento entre outros; na verdade, podemos dizer que ela é o *elemento* do livro, sua matéria-prima; é a concepção de natureza que constrói o livro, e toda relação de significados na obra advém desta concepção. Em consequência, a natureza se reveste de um caráter ideológico: ela postula uma metafísica, um entendimento do mundo que se apresenta não relativizado, mas de forma absoluta — toda grandeza e valor humanos decorrem de sua proximidade com o que é *primitivo* e natural, e toda decadência resulta do que é *moderno* e artificial. Nesse sentido, a obra compreende uma tese, ainda que não explícita — mas, de fato, tudo que é narrado nos leva a essa direção.

Entretanto, a narração *mascara* essa tese, não a apresenta de modo polêmico, não a coloca em discussão, nem direta nem

indiretamente; não estamos diante de um ensaio filosófico, de uma obra didática, de um romance de idéias e muito menos de um romance naturalista. Na obra inteira não há qualquer *discurso racional*, abstratamente articulado, sobre a natureza, seja ela em si, ou a dos homens, ou a da vida. Desde logo, a concepção de natureza que se revela na linguagem do narrador tem um caráter não-problemático, não dialógico — e é exatamente nesse ponto que o texto consegue o máximo de eficácia na construção do seu mundo. Ao eliminar da obra qualquer ponto de vista moderno, cuja concepção da natureza é em tudo e por tudo oposta à do narrador, ao eliminar a história, a perspectiva geográfica, ao eliminar até mesmo um vocabulário que pudesse sugerir o mundo moderno, ao suprimir qualquer ponto de vista individual que porventura contrastasse implícita ou explicitamente com o mundo postulado, ao ignorar qualquer outra concepção de natureza que não a sua, o narrador habilmente *sacraliza* sua linguagem e só permite uma atitude do leitor: a conversão. Porque a linguagem do narrador se constrói desconsiderando qualquer outra; nada do que ele diz é *uma verdade entre outras possíveis*, aquilo que Bakhtin, grosso modo, definirá como a essência do discurso romanesco moderno; mas é sempre a *única verdade*. O narrador, quando fala, antecipa-se a qualquer oposição, a qualquer discordância que pudesse emergir, revestindo sua voz de um peso unificador e totalizante. Daí o emprego freqüente do *tom apelativo*, emocional, carregado de *orientação apreciativa*, que ao mesmo tempo que pergunta ou levanta problemas, já responde e os resolve, mas colocando na voz de *outrem*, na voz dos seus personagens, ou genericamente no *saber do povo*, a *verdade cristalina* que por princípio é dele, narrador. O apelo é a um tempo hu-

milde (pois coloca o narrador no mesmo nível de saber e de dúvida de seus personagens) e autoritário (pois impede uma apreciação distanciada, *fria*, e tende à concordância instantânea). Nesse sentido, o trecho abaixo é exemplar:

"Como é que a gente pode entender isso...? tanta perseguição da vida em cima de quem só trabalha e se sacrifica pelo bem dela
 será que é pra curtir o coitado!? batendo no seu couro com tanto pau e chicote só pra ele agüentar tudo
 é assim que se pega aquele jeito de pedra lisa
 onde a onda não arrebenta mais, só sobe nela e escorrega, quem renda
 e outra vez se dá razão pro Esfio e o Jô Rumeiro
 é sofrendo de tudo que se aguenta a prumo a grande cruz da vida
 ainda mais aquela que todo espia carrega" (HF, 28)

Observe-se como o mesmo enunciado, o mesmo ponto de vista gramatical (o narrador) funde três pontos de vista distintos (o narrador, Esfio e Jô Rumeiro) na *mesma opinião*, de uma forma habilmente *não contrastante* ("e outra vez se dá razão pro Esfio e o Jô Rumeiro"). O "outra vez" fecha ainda mais a afirmação, *comenta-a positivamente*, de modo que a conclusão final ("é sofrendo de tudo") se sacraliza ao máximo, torna-se óbvia, indiscutível.

Por esse uso univocal da linguagem, que é um traço da narrativa inteira, a concepção da natureza resulta ideológica do começo ao fim; é ela que dá sentido à vida dos homens, cria uma axiologia, uma moral e uma prática humanas, concilia os opostos, gera o destino e o ciclo dos tempos; ergue uma cosmogonia, a noção do sagrado e do profano; unifica, dá coerência a tudo que diga respeito aos homens — a natureza, aí, é a medida

de todas as coisas. Mas tal concepção, sublinhemos, não é nunca apresentada diretamente como uma *opinião*, como um discurso relativo (de um personagem, de um narrador, de um indivíduo concreto), mas, ao contrário, como um discurso sagrado. O narrador não se constrói nunca sobre a dúvida: *ele sabe*.

O grande trunfo do narrador para manter intacta a unidade ideológica do seu mundo é este: *como se pode discutir com a natureza?* Podemos discutir o que é a natureza, podemos classificar suas leis, ponderar sua origem, seu destino, sua energia, podemos elaborar teorias sobre ela, podemos torná-la um campo de batalha de culturas distintas — mas o narrador não está absolutamente interessado em nada disso; por princípio, *ele já sabe o que é a natureza*, detém todos os seus segredos, ouve as suas vozes. O narrador está totalmente integrado nela, e desta integração completa nascem todos os valores da obra, como um dado prévio, indiscutível, *sagrado*. Como a categoria *sagrado* do livro, do modo como é elaborada, não se apóia numa cultura coletiva real, contemporânea (encontramos apenas fragmentos dela, invadidos por mil linguagens religiosas distintas), era preciso que a *imagem da natureza* criada pela narração não se apresentasse como fruto de uma elaboração filosófica individual, como uma imagem entre outras, em luta contra outras concepções, mas como um dado incontestável.

Para a compreensão dessa imagem da natureza é necessário retomarmos um ponto a que nos referimos, de passagem, no último capítulo: a ausência de um deus específico. De fato, embora carregada de religiosidade do começo ao fim, de procissões, penitências, rezas (sempre poeticamente refeitas, de modo a perder os laços com ritos históricos concretos, por exemplo, o ca-

tólico), de pecado e metafísica, não há um Deus presente na obra — pelo menos um Deus concebido à moda ocidental, o criador dos céus e da terra da herança hebraica, ou um totem de religiões fetichistas, ou mesmo deuses pagãos humanizados à maneira grega. Há um pouco de tudo isso, mas nada que se assemelhe concretamente a um específico Ser Superior. Em meio a um mundo de recursos parcos e miseráveis, os homens conservam rituais avulsos, crenças avulsas, santos avulsos, até mesmo entidades avulsas (o Sol, o Mar, o Vento), mas estão completamente esquecidos das *culturas organizadas* que, historicamente, geraram tais seres ou elementos. Carregam cruzes mas não falam em Cristo; respeitam o Mar, são capazes de ouvir a sua voz, mas a linguagem das águas não se articula em qualquer sistema racional. A voz do Velho Rio, por sua vez, não tem nada de divina. Assim, o sentido de pecado e de culpa — talvez os elementos mais fortes da obra — separado de sua relação histórica, de suas raízes históricas, ganha ali uma dimensão absurda e angustiante, *verdadeiramente moderna*. Porque, na verdade, a obra já está tratando de um mundo em que *Deus está morto*. Sobe-se aos céus, mas o Céu do Cardoso é vazio: não há nada nele, apenas uma ausência de tempo que, antes de ser uma recompensa, revela-se uma insuportável tortura. Tudo na obra chama para a terra: é única e exclusivamente com ela que o homem pode contar, e é dessa constatação que o narrador extrai a salvação possível ao homem. Assim, para sua coerência interna, era necessário que também a religião fosse autônoma; os elos possíveis da obra com religiões concretas, históricas, foram cortados, restando apenas a vaga memória de seus sinais, numa mescla difusa de paganismo, animismo e cristianismo.

De tudo, *restou a natureza*. É ela que vai substituir as divindades históricas. É ela que será o grande referencial teogônico da obra. Vejamos, no trecho seguinte, como Elesbão explica ao Menino o que é o mundo. No contexto, ambos estão à beira do Mar, ouvindo uma "toada que nasce nas quinas das pedras / no baque e no oco da onda, na corrida d'água n'areia", e o Menino sabe que "só o canoeiro entende esse canto, essa fala":

" - "... o mundo não tem pai nem mãe...
q'nem a vida da gente, igual a
bolha
que o vento tira da espuma
e deixa sozinha no Mar
Se não é a onda que acaba com ela
é o Sol que na praia seca a bolha
Dela sai um ar que é alma
vive perdida mais um pouco
e some no Vento do Mar..."

É quase assim que o Menino escuta e entende a fala baixa e raspada do canoeiro
(....)

Elesbão continua contando o que o Mar diz pra ele
agora aponta uma pedra, a corrida d'água voltando
o vôo dum pássaro bem na curva da onda
"... tudo tem seu passo
atê a pedra passa
no rumo da vida
voa o pássaro
ainda o homem na trilha
o peixe no curso
a nuvem no Céu
tudo saindo e voltando
pro começo do rumo no mar..."

A toada do canoeiro some e aparece de novo
e assim vai, até que o Menino já nem sabe direito quem é que fala
se o Vento e o Mar ou o homem que está junto dele" (PM, 83-84)

Neste trecho, podemos dizer que temos uma metafísica completa, uma explicação cosmogônica do mundo, cujo materialismo primeiro — "o mundo não tem pai nem mãe" — não é uma conclusão racional, elaborada em gabinete, fruto de um sujeito distancia-

do de seu objeto; ao contrário, é uma voz que se apresenta de um modo interno, de dentro para fora, como se a *própria natureza definisse a si mesma* — não exatamente "como"; na verdade, o texto assume que é a natureza que fala ("Elesbão continua contando o que o Mar diz pra ele"). Desse modo, todo o enunciado se sacraliza. Além disso, os argumentos do texto não são abstratos, mas elementos concretos da natureza ("vento", "sol", "pedra", "nuvem", "pássaro"...); e o *efeito sagrado* é reforçado ainda pela inclusão entre aspas da voz do canoeiro, destacando-a do resto da narração.

Quanto à linguagem, observe-se que o discurso de Elesbão não se articula como um texto exótico, pitoresco ou curioso no conjunto da obra, um encaixe popular, uma metafísica reduzida à simplicidade de um pescador; o seu discurso, com sua espantosa simplicidade, até ingenuidade (ingenuidade a olhos civilizados, mas não há olhos assim no livro), é o discurso de toda a obra. O narrador concorda com ele, o Menino o assimila sem o mínimo toque de oposição ou desconfiança, com tal grau de envolvimento que "já nem sabe quem é que fala / se o Vento e o Mar ou o homem que está junto dele". É a voz da verdade que emerge de Elesbão, e essa voz é a da natureza. Quem pode contestá-la?

Assim, o materialismo postulado — no sentido de que tudo é matéria, até mesmo as almas — reveste-se de um caráter teleológico. A natureza tem *vontade própria*, tem *finalidade*, propriedades essas que não são mediadas por ninguém. Observe-se:

"É ali na frente que as águas do Sul se encontram coas do Norte
se juntam numa força e lutam coa terra
coaquela vontade antiga de alagar o mundo
Quanta coisa o Menino já sabe dessa

guerra que o Mar está ganhando...!?

Até Juliana, a mãe do povo, já disse na sua fala sem tempo

- ... no fim e no começo tudo é Mar..."
(SI, 49)

O Mar tem aquela "vontade antiga de alagar o mundo", na sua "guerra" contra a terra. A *verdade indiscutível* que o narrador assume, aliás tão óbvia que "até Juliana (....) já disse", apresenta-se de um modo a suprimir a distinção sujeito/objeto, a prescindir da análise distanciada ou do risco da opinião, do ponto de vista individual. Todos os elementos da natureza são carregados de finalidade, de *alma*, não como metáforas, símbolos, figuras poéticas, mas como as vozes de uma visão de mundo unificada e unificante, fora da qual *nada existe*.

Consideremos, agora, o lugar do homem neste espaço sagrado.

Antes de mais nada, *o homem não tem lugar próprio* — o seu lugar é a natureza em seu estado primeiro, original. Tanto melhor ele será quanto mais próximo estiver da pureza natural. A idéia de um espaço interior, de um quarto fechado, de uma porta trancada, de um isolamento *artificial* é absolutamente estranha à obra. Tudo se passa ao ar livre, nas grandes extensões, no vento, no mar, nas praias, na areia, nas ilhas, nos rios; a grandeza do homem é diretamente medida pela grandeza do seu espaço. E esse espaço, essa autêntica *geografia*, é vivo, autônomo, carregado de finalidade, de vozes, de almas. O homem não se move *na natureza*; a rigor, ele é um dos *elementos móveis da natureza*.

Coerentemente, todos esses elementos guardam semelhança entre si, como formas diversas da mesma matéria viva, da mesma

finalidade essencial. Há mesmo um certo *princípio da semelhança*, em momentos significativos da obra, que transfere as propriedades da natureza para o homem, pela simples proximidade física. Frequentemente, a um ato humano corresponde um estado mais ou menos semelhante da natureza circundante, como duas expressões de uma mesma força. Por esse meio, a distinção sujeito/objeto, em alto grau ausente da obra, às vezes reaparece ao avesso, de modo que o homem se torna um *objeto da natureza*. Mas observe-se que este recurso não é meramente simbólico na boca do narrador; ao contrário, expressa os limites estreitos da liberdade humana, sufocada sempre por elementos naturais cuja categoria hierárquica é em grande parte *superior à do homem*. Os irmãos Dias, na sua luta eterna, rodeados por uma natureza igualmente em luta, são o exemplo mais evidente do que vimos dizendo. E, pelo princípio da semelhança, quem deles se aproxima será contaminado pela guerra. Veja-se o que acontece com Quirino, sempre delicado no seu trato com a noiva doente, quando se aproxima daquele espaço:

" - Pára coessa gemedeira, mulher! -
 berra Quirino mostrando os dentes
 e assustando a noiva que nunca escutou
 grito dele
 nem viu cara tão braba
 sô do Mar dessa praia, urrando cada
 vez com mais raiva
 todo armado numa luta de onda
 com gritos e xingação que vêm de longe
 Os noivos até param pra escutar
 - Será que é o Mar ou gente brigando?"
 (PM, 85)

Nada escapa da força terrível da luta dos Dias: onde eles estão, "o Céu troveja e uma nuvem escura vem se embolando", os bem-te-vis lutam "pra furar os olhos do carapinhê", os pei-

xes-espadas "se pegam na espuma", enquanto Quirino vê "três vultos se atracando" (PM, 85). Mas, quando os noivos dali se afastam, "o Vento vai sumindo e o Mar se acalma / voa o bem-te-vi e o gavião sem briga" (PM, 87).

Assim, embora o fio da narrativa se concentre nas ações humanas, a natureza ocupa um espaço desmesurado, um espaço ativo, até mesmo condutor das ações — ela nunca é meramente *paisagem*, um fundo neutro; o seu peso advém de uma imagem filosófica, e não de uma imagem estética, por assim dizer. A natureza *cerca* os personagens, os oprime, os conduz — e, ao final, em coerência com seu traço teleológico, ela os redime. De certa forma, tudo é uma preparação para a morte, para a aceitação da morte, em um mundo sem Deus e sem o poder abstrato da razão. A única remissão possível é o integrar-se à natureza, integrar-se *fisicamente* a ela, em completa simbiose. Nesse sentido, a morte do Santo Menino é exemplar. Veja-se, no trecho seguinte, a fusão homem/árvore, encerrando-se, ao final, com a devida *interpretação filosófica*, a qual se antecipa a qualquer eventual discordância:

"embaixo e no meio das raízes grossas,
o corpo do Santo Menino já faz parte do
tronco

só se vê no cavo onde ele viveu tanto
tempo encostado

o vulto dele coa mesma cor verde cinza
da casca e do limo

os cabelos se misturaram coa barba de
pau toda enroscada

as pernas se afundaram coas raízes nas
folhas e no estrume...

são dum velho manso e sem tempo os
traços do rosto pequeno

(....)

... é certo que logo a mãe e o filho
se encontram na vida d'árvore

na terra forte, na chuva, no Vento...
na espuma do Mar

porque tudo é a Alma do Mundo, pensa o
canoeiro dos mortos" (HF, 165)

A fusão é total: homem/árvore, mãe/filho, passado/futuro ("velho manso e sem tempo"), num processo final que acaba por destruir qualquer contradição. Observe-se, também, a *símbiose gramatical* de dois pontos de vista, nas últimas linhas, em que a informação "pensa o canoeiro", indicadora portanto de um ponto de vista individual, ao ser deixada para o fim, promove no conjunto a fusão narrador/canoeiro, resultando num discurso único, integrado e incontestável ("é certo que...").

Esta fusão homem/natureza — marcada igualmente na linguagem — vai determinar, da mesma forma que a ausência de um tempo psicológico, individual, a imagem totalmente exteriorizada do homem, a sua absoluta falta de privacidade: tudo *aparece*, e só existe o que aparece. Assim, são os outros que determinam o que somos, num saber, entretanto, que não é nunca relativo. Veja-se, no trecho seguinte, a ilustração dos limites do saber individual. No contexto, o Santo Menino "acorda escutando a fala espremida do Esfio se misturando coa do rio":

"falam tão baixinho que só dá pra escutar um pouco

parece que estão tratando da pergunta que ele fez pro Esfio lá na praia

o Velho diz que ela não tem resposta pro homem

e o Esfio acha que quem pergunta já sabe

assim vão falando até que o Velho diz bem de leve e sossegado

que só os outros sabem o que cada um é

- Eêê... - guincha o Esfio muito baixo e começa contar coisas da vida dele pra mostrar que só o povo sabe quem ele é"

(SI, 58)

Detenhamo-nos neste ponto: "só o povo sabe quem ele é" — ninguém pode *se ver*. Os outros, no caso, não são apenas as pessoas, mas todos os seres da natureza. Desta forma, o que o homem é jamais se apresenta como uma conquista, mas sempre como uma *revelação*. A fala do "Velho rio", que em si encerra duas qualidades maiores — a de passado e a de entidade natural — tem um peso verdadeiramente absoluto. Transparece aqui o trunfo ideológico da narração, a que já nos referimos: como se pode *contestar* a natureza? Na imagem do homem que ela postula, o espaço da atividade individual, passível de transformação, é praticamente nulo: todos já nascem *acabados*. Daí o caráter fundamentalmente conservador da obra, uma vez que suprime no homem a sua iniciativa histórica, e coloca nos outros a definição do próprio destino. A imagem da natureza postulada pelo narrador permite-lhe um controle absoluto sobre os seus personagens — e aquele que se rebela fatalmente acabará por aceitar o seu papel, porque não há nenhuma fresta por onde alguém possa escapar. A linguagem, entretanto, escamoteia qualquer oposição; observe-se, a propósito, no trecho acima, com que *leveza* a verdade do Velho ("só os outros sabem o que cada um é") é apresentada e instantaneamente assimilada, tanto pelo Esfio, quanto pelo narrador, que não marca qualquer desagrado com relação ao que narra, e ainda pelo Santo Menino, que os ouve passivamente.

Em consequência, a força da natureza, na obra, transforma a vida do homem numa *missão* a ser cumprida, e jamais num desígnio passível de ser negado. Nesse sentido, todas as forças da narrativa se juntam para dar a qualquer ato contestatório o caráter meramente episódico, enquanto o enorme e inexorável movimento da natureza segue adiante, marcando a todos com uma

missão. Daí porque a narração está cheia de referências ao "rumo certo da vida", rumo este que é um dado monolítico e incontestável. É preciso "entender a vida" e "seguir sem luta pelo rumo certo que ela traça na gente" (PC, 54).

Tal caminho "certo", entretanto, não é relativo, não é fruto de uma atividade do conhecimento do homem, mas um dado *a priori*, imanente à natureza. Assim, revestindo-se o "rumo certo" do estatuto de um destino inexorável — e não de uma concepção histórica — viver é cumprir uma missão, e uma missão essencial, anterior a qualquer experiência. A missão de santo já estava presente no Menino desde a primeira página; Eleé já era Espia antes mesmo de nascer; Elesbão está condenado a ser o canoieiro dos mortos por uma marca de família, personificada na argola de ferro presa à perna; a missão de Ana de cuidar das almas transcende a própria morte; todos os personagens se definem por sua missão, que é também uma função comunitária, isto é, determinada pelos "outros", sempre de acordo com a voz da natureza.

Veja-se no trecho seguinte, para ilustrar o que vimos argumentando, a má vontade do narrador com relação a qualquer atitude que ponha em xeque a natural conveniência de se obedecer ao "rumo certo da vida" — rumo certo que é simultaneamente natureza e destino, e que se manifesta mesmo depois da morte. No contexto, a alma de Ana, pressentindo uma "tormenta de raiuva", pede que todas as almas, como proteção, "se juntem numa só" — mas algumas reagem:

"muitas que não acreditam, ficam de
fora gemendo contra
... eu que não me junto com ninguém...
... sempre fui sozinha..."

... não me misturo...
 ... que é que Ana sabe? ... é morta
 quem a gente...
 esse jeito do contra mostra bem que
 até na Morte perdura a força que separa
 os homens
 provoca tudo que é briga guerra
 medo inveja engano dor
 e tudo porque cada homem só quer ser
 ele mesmo acima de tudo
 coisa que ninguém sabe por quê... se a
 gente vive quem num sonho
 ... pensando bem, essa força que faz o
 homem é o cerne da vida e perdura até na
 Morte
 então, não adianta nada falar contra
 ela... é, não adianta
 A tormenta de raiva já está caindo num
 vento que varre tudo
 esfacheia a névoa, embola e carrega as
 almas
 quem não se misturou coas outras se
 dana agora, sozinha e mais perdida ainda"
 (PC, 155)

É "esse jeito do contra" que o narrador não tolera, pois ameaça pela base a sua ordem natural das coisas; embora conceda, "pensando bem", que ele é o "cerne da vida" (uma concessão, uma vez que "não adianta nada falar contra ela... é, não adianta"), o narrador não esquece de relatar que quem não obedeceu à voz de Ana, que era o rumo certo, "se dana agora, sozinha e mais perdida ainda".

Para complementar a idéia da vida como missão, vejamos os casos exemplares do Esfio e do Jô Rumeiro: ambos erraram pelo mundo, até encontrar a missão na vida. Esfio andou "pela costa do mundo sempre perguntando quem era", até descobrir "que era Sol, terra, Mar e Lua / era tudo e não era nada escutando o rio do Velho" (SI, 59). O trajeto de Jô Rumeiro é semelhante:

" - Quando moço andava sempre perdido
 ia pra todo canto, voltava, corria pra
 longe
 (....)

e aí as lembranças sumiram
fiquei de vez sozinho parado
quanto tempo não sei
só olhando o vazio
até que me esqueci
virei escuro nada...
então a vida se acendeu
coa luz que mostrava os outros" (HF, 21)

Observe-se que, nos dois casos, descobrir o destino (em Esfio, ensinar a resposta certa aos passantes, e em Jô Rumeiro, indicar o rumo certo da vida) significou negar o indivíduo, para se integrar à natureza, obedecer à sua voz, sempre *naturalmente certa*. Desta forma, a natureza contém em si um *imperativo ético*, não fruto da razão (a grande inimiga do narrador), ou de uma convenção humana (isto é, um *artifício*) — mas de uma essência viva: basta fechar os olhos, como Jô Rumeiro, e absorvê-la.

VII - A CONCILIAÇÃO

"Tudo que acontece é pra acertar a vida" (SI, 136), diz o Santo Menino num momento da obra — e esta fala sintetiza com precisão a visão de mundo postulada em *Os vivos e os mortos*. Neste mundo, não há erro, mentira, contradição, duplicidade; não há um plano subjetivo se contrapondo a um plano objetivo. De fato, se a natureza é inexorável, e se dela os homens não se separam em nenhum grau, o imperativo ético que dela decorre é a um tempo *único e certo*. Todas as ações, contestações, conflitos, dúvidas, tudo converge, mais cedo ou mais tarde, para a aceitação do mundo *natural* — mas é o narrador que detém, de modo absoluto, o saber deste mundo.

Para sustentar a ferrenha unidade ideológica da obra, e, igualmente importante, para mascarar a intenção centralizadora do discurso, de modo que ele não revele sua verdadeira face, isto é, de modo que ele não se apresente como uma opinião (e toda opinião é *histórica*), o narrador dispõe do que podemos chamar *processos conciliadores*, pelos quais qualquer divergência aparente, potencialmente perigosa à unidade ideológica da obra, é *conciliada*, ou seja, é colocada ou explicada de modo a transformar o que parece um rompimento em apenas uma face, prevista ou previsível, da verdade maior da natureza; aí o rompimento potencial perde sua *força subversiva*, digamos assim, o seu impulso individual contrastante e relativo, para se fundir

num todo unitário e *certo*.

Assim, a conciliação se apresenta como um processo-chave, fundamental na estruturação ideológica da obra; é por meio dela que o autor, através do narrador, faz passar como realidade única, e como verdade única, o que de fato é uma visão de mundo individual que coloca a seu serviço todas as vozes da obra. Nesta conciliação, o traço persuasivo, imanente a toda linguagem, ganha uma importância singular, primeiro porque o *relativo* não é um elemento da narração, e há que se tornar o *absoluto* convincente; e, segundo, porque o autor tem contra si, como autor contemporâneo que é, uma imensa tradição relativizante da linguagem literária, uma enorme herança que, desde a Renascença, faz da descentralização ideológica um elemento medular do discurso romanesco.

Podemos localizar na obra três processos conciliadores básicos, lembrando que tal divisão tem um caráter apenas didático; com frequência esses processos se fundem — e, de certo modo, a conciliação está direta ou indiretamente presente em cada enunciado.

O primeiro deles é o mais geral, e diz respeito à própria epistemologia postulada na narração; do mesmo modo como tende a suprimir a distinção sujeito/objeto, o narrador cuida de dar aos fatos culturais, históricos, subjetivos e relativos, o mesmo estatuto que dá aos fatos do mundo objetivo — as *coisas*. Assim, a "verdade", a "vida", o "certo", são fatos tão concretos e incontestáveis quanto uma "canoa", um "peixe", uma "pedra". Num mundo único e sem perspectiva, não há distinção entre cultura e natureza, porque toda cultura é *natural*, imanente, a-histórica. Do mesmo modo como não há necessidade de

explicar ao leitor o que é uma pedra ou uma canoa, não há necessidade de explicar o que é a verdade ou a vida; aqui, toda dúvida tende rapidamente à certeza — a verdade, como tudo na obra, é *visível*, palpável, única e coletiva; quando Esfio faz perguntas aos passantes, ele não está interessado numa verdade *possível*; ele quer a resposta certa, cristalina e indubitável, mais ou menos como se ele encobrisse um objeto com um véu, cabendo ao passante descobrir, pelo contorno, a *coisa* que ali se oculta. Desta forma, a verdade é anterior ao homem, lado a lado com o mar, a areia, as estrelas.

A conciliação, quanto a este aspecto, trata de não tornar problemática esta fusão entre cultura e natureza, de não chamar a atenção para a ideologia nela implícita. *Persuadir*, aí, é o contrário de *argumentar*, pois o argumento levaria à tona o ponto de vista distinto, dando-lhe força e vida. Assim, *discretamente*, o narrador *desconhece* o problema; na semântica instaurada pelo narrador, a distinção que falamos não existe, sequer como hipótese. Já na primeira página da obra encontramos um exemplo desta conciliação implícita:

"No fundão da barra o pescador apoita
e trabalha de linha até que o Leste chega
então, volta de vela e acosta na Ilha
pra pegar água da fonte que o povo diz mi-
lagrosa, uma garrafa de remédio e uma fa-
la boa pra vida coa Ana
de troca dá pra ela uma lasca de man-
gona" (PM, 9)

Observe-se a expressão "uma fala boa pra vida". Há aí um evidente índice de valor, pressupondo uma axiologia: o que é uma "fala boa"? É uma contestação, uma aceitação, uma conversa neutra? Por que "boa pra vida"? Trata-se da vida de Ana, do

pescador, ou da vida de todos?

Está claro que, no texto, nenhuma dessas perguntas tem relevância. O enunciado funde três pontos de vista — do pescador, de Ana e do narrador — num discurso envolvente e incontestável, que suprime qualquer opinião individual capaz de criar confrontação. O leitor *aceita* que a fala é "boa pra vida", porque o texto se estrutura inteiro nessa aceitação, é a partir dela que a obra nasce e toma corpo como unidade artística. No exemplo acima, o caráter conciliador é mascarado pela linguagem, despojada de qualquer marca capaz de evidenciar a opinião implícita, o sistema de valores que pressupõe uma "fala boa pra vida". O enunciado se estrutura de modo que não nos detemos a descobrir o que seja uma "fala boa", que aparece como um elemento tão concreto e incontestável como a água da fonte e uma garrafa de remédio, sem distinção alguma. Um mundo único e certo não necessita, por princípio, de demonstração — daí o narrador evitar, na instância mesma da frase, as armadilhas da lógica, das elucubrações racionais, das opiniões contrastantes, todas índices de um mundo instável, desagregado.

Entretanto, em alguns momentos, a narração, para assegurar sua unidade ideológica, emprega um segundo processo conciliador, este mais *visível*. Trata-se da interferência direta do narrador, como uma voz ideológica autônoma, garantindo a conciliação que de um modo ou outro poderia ser ameaçada. Nesses casos, o narrador assoma do texto como um *magister*, superior a todas as vozes, pondo fim a qualquer dúvida, fissura ou quebra da organização *naturalmente certa* do seu mundo, por meio de uma justificativa ou explicação de efeito conciliador. O traço autoritário dessa interferência, contudo, se de um lado não dá

margem à dúvida, de outro apresenta marcas coloquiais, *naturais*, como quem apenas repete verdades sabidas de todo mundo. Neste processo, o narrador não mascara sua presença direta, mas oculta o peso da autoridade, suavizada na linguagem de todos. Observe-se o exemplo seguinte, extraído do último volume, quando o Espia, fisicamente exaurido, insiste na sua missão, "teimando contra tudo pra fazer a sua parte". Nesse momento, em que a ruptura do *caminho certo* cresce perigosamente, o narrador interfere, conciliador:

"A gente pergunta, o que é essa teima?
e de que vale tanta luta, sacrifício?
... o que se sabe, é que esse jeito de
pedra, essa teima que parece louca, faz a
grandeza do homem
o Espia tem que ir pro ponto do seu
povo no fim
quem a baleia seguindo o derradeiro
curso" (HF, 145)

O processo persuasivo da conciliação aqui é complexo: começa assimilando uma dúvida que se assume *de todos, popular* ("a gente" se pergunta, e não *eu me pergunto*), e, em seguida, com humildade ("o que se sabe"), o narrador dá a *resposta certa*, que se desdobra num imperativo indiscutível ("o Espia *tem que ir*"), reforçado ainda pelo paralelo sagrado da natureza ("quem a baleia").

Vejamos outro exemplo de interferência do narrador:

"Quando Quirino chega com o Espia na
Barra, ainda encontra aquela gente toda
ali, dura quem estaca, mostrando no jeito
o desespero
e olha que já faz mais de um dia que o
cardume se foi
seguiu o curso pro Norte e não entrou
no alaga-mar da Deserta, nem no remanso
da Restinga

não adiantou reza, choro, gemido, cruz
fincada

O povo que estava certo da entrada e da
fartura não aguentou

porisso ficou parado pra não ter que a-
creditar na desgraça

... é sempre assim que a gente faz dian-
te da verdade, foge, se engana, inventa
ou se fica duro, cego" (PC, 97)

O "é sempre assim", reforçado ainda pelas reticências que o antecedem (o mesmo recurso do exemplo anterior), como o suspiro de quem constata o que é absolutamente óbvio, garante o caráter monolítico da afirmação, incontestável a todos os títulos. Além do mais, observe-se que sutilmente a *verdade* objeto da narração, naquele momento — isto é, a ausência de peixe — ultrapassa sua referência precisa, concreta, para ganhar na boca do narrador um caráter metafísico, de amplíssima natureza: *toda a verdade*. O fato concreto adquire um peso axiológico universal, sem que o leitor seja convidado a argumentar; o mundo já está pronto. Soberana e solitária, a voz do narrador sacraliza-se, reverberando única em todos os níveis. Frise-se, contudo, que tal voz não é nunca *ingênua*, embora assim pareça; toda a sua eficácia reside na omissão ou na conciliação deliberada e cuidadosa de qualquer discurso alheio.

Um terceiro e último recurso assegura de uma vez por todas a unidade e o fechamento da obra: é a presença de *personagens conciliadores*, verdadeiros porta-vozes ideológicos do narrador. A rigor, todos os personagens principais da obra são conciliadores; a qualquer instante de crise ou ruptura eles estarão presentes para conciliar, senão pontos de vista opostos, pelo menos a presença desta oposição num todo maior e certo. Sim, porque se o mundo é substancialmente certo, a presença e-

ventual do *mal* será apenas a expressão de uma ordem maior, dentro da qual tudo é assimilável.

Exemplo completo de personagem conciliador é o Santo Menino; de fato, toda a ação de sua vida é aceitação e conciliação. Mesmo submetido ao horror da salga, ele perdoa, e prefere aceitar o destino a aceitar a revolta de Joana, sua mulher. A conciliação transcende até mesmo a vida e o tempo; nem mesmo a morte, ruptura inevitável, é aceita pelo narrador: as almas são tão vivas e concretas quanto os seres vivos. No caso do Santo Menino, a morte é destituída de qualquer elemento trágico, ir-reconciliável; representa, antes, uma integração física, *conci-liada*, com a natureza.

Em toda a obra, ao lado de cada eventual expressão de revolta, há alguém conciliando, em obediência a uma voz maior. Quando Joana, revoltada, se refugia na Ilha de Ana à espera do Menino que não virá mais, cabe à mãe do Santo o papel conciliador:

"- O povo que se dane! - diz Joana com toda aquela raiva que guardou da salga
- Nunca mais fale assim, Joana... o povo não tem culpa de nada... é a vida - fala a mãe do Santo e vai caindo de joelho. - Fico aqui..." (SI, 186)

Em todo caso, o narrador estará sempre solidário com o conciliador; a revolta é estéril e paralisante. A propósito, observe-se que Joana praticamente desaparece da obra depois de sua contestação à penitência sofrida. Em alguns casos, a expressão contestatória se congela em figuras míticas, circunstancialmente caricatas, de modo a perder a força produtiva da *sub-versão* possível: a narração as assimila por completo. É o exemplo da Turva, cuja decantada maldade esconde um saber em tudo e

por tudo solidário ao narrador. No encontro do Santo com a Turva, um trecho de intenso lirismo, descobrimos que ela "ri de um jeito tão bonito que lembra pro moço a chuva escorrendo na palha" (SI, 52) e que se comove com a vida como uma "criança sofrida" (SI, 54). Além do mais, ela igualmente detém o saber do passado e do futuro, de modo que sua maldade não modifica nada. Assim, sua "fumaça da maldade" é tão idílica quanto o paraíso de Abadon, fazendo ambos parte do "rumo certo da vida". Outra expressão supostamente negativa que se congela são os irmãos Dias, cuja eterna luta mediada pela Mãe perde a força dramática pela absoluta repetição. O próprio nome dos personagens — "Dias" — marca a transcendência do conflito: a luta dos Dias é a luta dos *dias*, eterna, essencial. Trata-se de um conflito metafísico, sempre semelhante a ele mesmo, e ainda reforçado pela luta dos elementos naturais que o envolve. Em síntese, a completa exteriorização dos personagens — não há "intenções secretas", "impulsos subterrâneos", "psicologia individual" —, sua brutal submissão às forças naturais, e, finalmente, a idéia conciliadora, fortemente reiterada pelo narrador e pelos personagens, de que *não há culpa*, idéia essa apresentada não como opinião, mas como verdade incontestável, garantem à narrativa sua extraordinária coerência interna. É nesse terreno, conciliado em todos os níveis da palavra, que a visão de mundo da obra se constrói com um máximo de eficácia.

A partir do terceiro volume, entretanto, e mais fortemente no último, a ideologia da conciliação se apresenta de um modo mais complexo, exigindo aqui um desdobramento. Falamos da trajetória de Eleê, um personagem que aparentemente contraria o que temos argumentado. De fato, como veremos, o Espia é o úni-

co personagem que modifica seu comportamento em função de uma atividade do conhecimento; num determinado instante, a consciência de uma realidade histórica imediata leva-o a contestar uma *verdade* coletiva. Vejamos em que consiste tal contestação, re-fazendo sua trajetória.

A vida do Espia já estava determinada antes mesmo do seu nascimento, anunciado pelo sonho de Zabel e pela fala de Juliana. Nascido Eleê, como estava escrito, cabe a Elesbão a tarefa conciliadora de conformar o menino, que é cego, ao destino de espia, de acordo com o saber imanente à natureza. Os ensinamentos de Elesbão, aqui, repetem em tudo o saber do narrador, o saber da obra inteira, a sua visão de mundo, num fala sacralizada e imperativa:

" - ... a árvore certa já está na semente... o tamanho, o jeito e a cor do peixe está na ova, assim Eleê que já estava no povo faz muito tempo... o Santo Menino também estava nele, na Ana das Almas e um pouco em mim... assim o Pai de Todos, a Turva, Zabel, os Dias... todos nascidos do povo pra fazer o que o povo precisa... o Santo pra ensinar e curar... Eleê, o Esperado, pra aliviar a fome..."
(PC, 49)

No processo de aceitação do destino, que é assimilado sem confrontação pelo menino Espia, caberá ao Esfio, que também foi o mestre do Santo Menino, repassar uma *ética*, uma tábua de mandamentos. Observe-se, na sequência seguinte, como a verdade se apresenta inteiriça e absoluta:

"Foi um tempo de muito sossego pro Espia debaixo da figueira e do olho afiado do Esfio
de dia aprendendo com ele a entender a vida e a seguir sem luta pelo rumo certo que ela traça na gente

- Seja sempre o que *êê*
 e pra saber o que *não êê*
 ande sempre atento
 olhando a *idêia* lá dentro
 nunca brigue com ela
 e deixe o mundo entrar
sô olhe pra *idêia*, manso
 até que ela seja inteira de *Eleê* -
 ensinava o *Esfio* todo dia pro cego
 de noite o *Espia* escutava o rio e foi
 entendendo aquele cochicho do Velho"
 (PC, 54)

Atente-se como a linguagem do narrador funde os pontos de vista e suprime os contrastes possíveis: *Eleê* aprende "a entender a vida e a seguir sem luta pelo rumo certo que ela traça na gente". Ora, "entender a vida", seguir "o rumo certo", supondo já que a vida traça o rumo certo "na gente", e seguir "sem luta", são questões no mínimo problemáticas, que envolvem substancialmente um sistema de valores, uma complexa axiologia, uma subjetividade implícita. Além disso, o enunciado não tem uma única face (a opinião direta de alguém), mas sim três faces: a do narrador (que conta o que acontece), a face de *Eleê* (que, na opinião do narrador, aliás indiscutível, "aprende" e "entende") e a face do *Esfio* (que ensina *Eleê*). Entretanto, os três pontos de vista individuais potencialmente distintos se fecham absolutos na voz única do narrador, que, do modo como reconta o discurso alheio, elimina dele qualquer traço problemático, qualquer sombra de tensão ou oposição. Segundo o narrador, a "vida" e o "rumo certo" não são nem devem ser frutos de especulação de nenhum dos três, mas coisas em si, acabadas e indiscutíveis: o leitor *aceita*, ou não há leitura.

Em seguida, a fala do *Esfio*, absoluta como sempre, revela que o que o *Espia* é não depende em nada dele mesmo; ele já nasceu *sendo* ("Seja sempre o que *êê*"), e não deve brigar contra

isso, mesmo porque a narração deixa claro que a contestação, se houver, será um ato contra o próprio Espia, a sua própria realidade acabada, que é imperativa, e não contra o mundo ou a vida, que estão certos.

Assim, de acordo com os pilares ideológicos da obra, a idéia de aceitação aqui levantada é axiomática, ou estaríamos lendo outro livro. De fato, ainda criança, "Eleé só tem duas coisas certas, a luta e a missão de espia" (PC, 57) — luta e missão das quais ele não mais abdicará até o fim. A conciliação, nesse aspecto, é plena: conciliação com o próprio destino e com o mundo que gerou esse destino. O caráter *certo* do destino não é negado em nenhum momento, nem pelo Espia, nem pelo narrador, nem pelos personagens centrais, eternos conciliadores. Ao contrário, as qualidades digamos positivas do desígnio são sistematicamente reforçadas, e se cumpri-lo é doloroso, terrível, até mesmo trágico, mais se afirma a grandeza da missão, contra a qual Eleé jamais se insurge. O eventual sofrimento também é conciliado, já que, na metafísica da narração, a dor não é circunstância, mas essência (e nisto encontramos ecos cristãos); como diz o Espio, confirmando uma "resposta certa" do Espia, "a dor é a coisa mais funda da vida / e é ela que ensina o homem viver" (PC, 56).

Após esse período de iniciação, temos a peregrinação, toda a sequência de acontecimentos que marcam a vida adulta do Espia até o seu fim. De certo modo, o Espia retoma a trajetória do Santo Menino, encontrando e reencontrando os personagens fixos da Deserta, tirando deles os ensinamentos verdadeiros e tentando cumprir sua missão de salvar o povo da fome. Agora há, entretanto, uma diferença fundamental: o mundo já está trans-

formado. Assim, o infortúnio do Espia não decorre de uma negação essencial do destino, o que aconteceria se ele não quisesse ser espia, contrariando a vontade do povo, ou de uma inadequação individual, no caso de ele ser um mau espia, um falso espia, um *fracasso*. Nada disso acontece: não só ele *quer ser*, como *ele é* — desde o batismo, "Eleé" — um espia extraordinário, capaz de, mesmo cego, puxar o peixe do fundo e desvendar os segredos do Mar. O seu infortúnio é acidental; a sua aparente desgraça não decorre propriamente de sua cegueira, mas do fato de que não há mais peixe, de que o Mar está envenenado, de que há gente demais, de que uma miséria apocalíptica destróia rapidamente toda a harmonia intrínseca ao mundo antigo, de que a corrupção, a morte e a doença grassam inelutavelmente à sua volta. Fossem outros os parâmetros e a linguagem da obra, poderíamos até mesmo compreender a história de Eleé como a *tragédia do isolamento histórico*; a tragédia de um povo que, por dispor de apenas uma linguagem, apenas um sistema de referências, vê-se subitamente esmagado por um universo alheio contra o qual não dispõe sequer de um *nome*. Mas, retomando um ponto já levantado, não há na obra qualquer consciência ou ponto de vista exterior capaz de estabelecer esse contraste moderno; *o mundo do espia é o mundo inteiro*. Tanto ao Espia quanto ao leitor é vedada qualquer outra perspectiva.

Na peregrinação de Eleé, fixemo-nos num momento-chave, que vai distinguir o personagem de todos os outros, marcando-o com uma transformação interna. Trata-se da sequência que começa com o capítulo 9 do último volume, quando Eleé recupera a visão e acontece o último grande lance de tainha, "o derradeiro cardume". Em meio à alegria do povo,

"(....) Eleê repara no montão de peixe
 que fica pros três redeiros
 acha muito, mesmo sabendo que na costa
 toda se reparte assim
 metade da pesca vai pra rede e a canoa
 e ainda o dono tem outra parte dele
 o resto é pros camaradas e a sobra pra
 quem ajuda na puxada
 sabia, só que nunca tinha pensado nes-
 sa conta do arrastão
 (....)
 - É muito peixe pros donos de rede —
 diz o Espia pra Aninha" (HF, 81)

Tem início aí o processo de aquisição, por parte de Eleê, de uma consciência social concreta; pela primeira vez na obra um personagem defronta uma injustiça social, e a verbaliza — e ao articular, como discurso objetivo, mesmo a duras penas, esta injustiça, ao hierarquizar socialmente os homens que o rodeiam, hierarquia em tudo ausente da obra até aqui, Eleê *se modifica*; ele redireciona sua conduta em função de uma *atividade do conhecimento*. Mas o processo é longo, interno, de dentro para fora. Desta vez, digno de nota é o fato de o narrador não apresentar a "verdade" pronta: o espia terá que descobri-la por conta própria, sempre dispondo unicamente de seus próprios recursos, de sua própria linguagem. Também notável é a presença mais concreta das miudezas da vida cotidiana, de um realismo mais cru, das mesquinharias da pobreza, diante das quais o Espia se mantém ativo; neste cotidiano, o diálogo perde um tanto a sua retórica, que, mesmo bruta, mantinha sua dignidade poética. Por último, frisemos que, sintomaticamente, a consciência social — ou da diferença social — surge simultaneamente à sua visão, visão física, concreta.

No passo seguinte, como Cristo, o Espia é tentado pelo "redeiro gordo", mas ele resiste. Vejamos:

" - Eia! A gente ficou sabendo que agora é um Espia de verdade! Por isso já vem na frente dos outros redeiros fazer um acerto. Esquece as malquerenças antigas e faz negócio comigo! (....)

- Só puxo o peixe pro povo! - diz de repente e aponta o olho bem na vista do gordo

- Fecha essa coisa vermelha! - grita o homem. - Sou eu que aguento o povo na carestia coas minhas redes, canoas e fiado na venda!

Eleé atende e volta pro escuro coa idéia atrapalhada

é verdade que os redeiros dão tudo pra pesca e aindo o fiado

e isso dá o direito pra eles ficarem com quase todo peixe?

- ... ganha sete quinhão si puxa bastante e fica pra sempre na minha barra. Tá certo!?

... o que está certo? continua pensando o Espia e como ainda não sabe, responde pro redeiro

- Um dia chego lá e si puxo, quero um quinhão igual os outros e casa só pro tempo do meu serviço" (HF, 82 e ss.)

O conflito se estabelece: Eleé já está "coa idéia atrapalhada", e se pergunta se o velho paternalismo dos redeiros é direito. Observe-se que a dúvida do Espia é também a do narrador. No enunciado em que se questiona o direito dos redeiros, não há fronteira nítida entre o que Eleé pensa e a fala do narrador; a dúvida é de ambos. O próprio narrador defronta uma realidade nova, já que a posse das canoas e redes e o fiado da venda eram questões que nunca haviam sido antes levantadas na obra.

Na sequência seguinte, diante da escassez geral o espia provoca a fúria do povo por se recusar a puxar crias, porque "é isso que acaba o peixe" (HF, 86). A ética da natureza, essencial a todos os títulos, permanece a única, mas é preciso encontrar uma resposta para a crescente miséria do povo, miséria

que, na cabeça do Espia, se choca com o "rumo certo" de sempre. Ao final do capítulo, uma última e minguada pesca reforça as dúvidas de Eleê, que sai em busca da resposta, "sobe a trilha do morro, anda o resto dia, a noite toda esquentando a cabeça" (HF, 88). O "esquentando a cabeça" aqui é altamente significativo: a atividade de pensar, que aparece com um destaque inusitado no capítulo, agora não se resume a descobrir o que já está escrito, a simplesmente desvendar a verdade prévia da natureza, a verbalizar uma essência anterior, como fizeram todos os personagens ao longo dos três volumes; desta vez, *pensar* é sinônimo de *transformar*, modificar uma estrutura social injusta. O Espia, entretanto, está confuso; ele não tem referências concretas ou recursos digamos *dialéticos* para modificar o mundo. O próximo passo lhe dará a referência que lhe falta: a descoberta da Jurêa será a informação *interna* capaz de fazer o Espia recuperar a essência natural das coisas corrompida por um mundo *moderno* (dinheiro, relógio, rádio, classes sociais) que subitamente destroçou a harmonia intrinsecamente boa do povo. Assim, modificar o mundo significa *restaurar o passado mítico*, perfeitamente simbolizado pela vida na Jurêa. Começamos a entrever aí que a contestação do Espia é, antes de mais nada, *uma contestação da história*; o Espia se modifica para permanecer o mesmo, fiel ao destino, à missão, aos ciclos do tempo, ao povo que o gerou — a tudo que é essencial e anterior a ele mesmo.

Na Jurêa, Eleê encontrará o passado mítico paralisado, de certo modo retomando na terra o mito do Céu do Cardoso. Observe-se:

"A Jurêa é na terra o canto mais retirado
onde só vive um punhado de gente que o

mundo esqueceu

apertada numa ponta dareia pelo Mar e a montanha

tem um riacho que desce numa corredeira
muita árvore grande e sossego
lá ninguém chega e também não sai
(....)

- Aqui não tem dono de rede que manda na pesca inteira?

- Cada um é dono do seu nariz e só junta sua rede coa doutro quando tem cardume... coisa muito rara nesse tempo, aí aiê

a conversa continua e Eleê fica sabendo que dinheiro nunca vingou ali
(....)

- O pouco que se pesca, mais o plantio, dá bem pra ajeitar a vida, aíê

a menina traz café com bolinho de farinha e Eleê come pensando" (HF, 90 e ss.)

O Espia finalmente encontra um modelo comunitário e sem conflito, onde o dinheiro "nunca vingou", num sistema em tudo semelhante ao saber da natureza que o mundo já perdeu. Assim, mais seguro, o Espia volta a seu povo para enfrentar os redeiros, e, por extensão, o povo inteiro, corrompido pela fome. Agora temos um autêntico momento de *subversão da ordem*, num enfrentamento que neste estágio não se concilia. Acompanhe-se o diálogo seguinte, revelador dos valores que estão em jogo:

"- Pra rede grande só puxo sendo o quinhão igual pra todos

- Que... que é!?

- Viu que ele disse?

- Nunca se escutou isso!

falando daquele jeito fundo e devagar
Eleê explica

- Com o peixe tão escasso e tanta carência no mundo, não dá mais pra ninguém encher a barriga a custo da fome dos outros

O espanto dos três homens cresce, vira raiva

- A custo da minha rede!

- Da rede e da canoa queu fiz com sacrifício!

- A lei é antiga e certa! Quem tem e cuida, ganha mais de quem não tem! - fala no fim o Martinho

- Essa lei servia pro tempo que tinha bastante peixe. Agora quem manda é a fome. Entende, gente, que o peixe não dá pra todos, si quem tem rede grande fica com quase tudo. Daqui pra frente a pesca tem que ser de partilha igual

(....)

Aninha que escutou tudo vem espantada pra perto do marido

- De onde tirou tanta idéia esquisita, Eleê? ... será que está certo...? Os redeiros é que mandam, dão fiado... sempre foi assim

- Foi... agora já não é. E já disse que neste tempo quem manda é a fome. Na Jurêa o povo todo trabalha junto e reparte igual... lá sempre foi desse jeito que é o certo pra todo mundo. A rede grande é feita do pedaço de cada um e só se trabalha com ela quando tem cardume. Como é que na Jurêa se faz o certo e no resto da costa tão errado!? - pergunta o Espia e fica no escuro pensando, até que diz - E o povo daqui fala que aquela gente boa, calma, é atrasada..." (HF, 92 e ss.)

Hã dois aspectos a se frisar. O primeiro é o conflito dos *passados*, conflito relevante, uma vez que na obra o passado é um valor em si, como já vimos. "A lei é antiga e certa", dizem os redeiros, justificando a exploração pelo simples fato de ter sido sempre assim; mas, ao mesmo tempo, eles se referem ao povo da Jurêa como "aquela gente atrasada" (HF, 96), o que denuncia uma espécie de *consciência do progresso*. A essa altura, a obra já apresenta fortes sinais do progresso e da civilização, impensáveis nos volumes anteriores: dinheiro, venda, fiado, relógio, rádio, e a própria miséria. Neste choque de dois tempos está o Espia, que vê na Jurêa a perfeição antiga, sua referência básica. O que ele contesta, assim, são os *sinais do futuro*, de um futuro histórico, que na visão do narrador é o apocalipse, e não exatamente a divisão do trabalho — a utopia é anterior às classes sociais, e não um resultado da luta de clas-

ses. O modelo agora é a Juréa: "lá sempre foi desse jeito que é o certo pra todo mundo". O Espia tem consciência de que o *verdadeiro passado* é que deve ser mantido, e a invocação da "lei antiga", feita pelos redeiros, é uma falsidade, uma vez que todos já estão contaminados e corrompidos por valores estranhos, isto é, *modernos*. Entretanto, observe-se que o mundo exterior, que criou as marcas do progresso (industrialização, urbanização, etc.) que invadem o isolamento daquele universo, esse mundo *prossegue totalmente indecifrado*. O espanto de Eleé — "Como é que na Juréa se faz o certo e no resto da costa tão errado!?" — é o espanto de quem não pode compreender a transformação histórica, não pode ver o mundo além de sua aldeia. Se, na clássica imagem de Fernando Pessoa, "O Tejo não é maior que o rio da minha aldeia"¹, para o Espia o Tejo sequer existe. O narrador se recusa a nomeá-lo. O mundo da narração é o único mundo, e é só com ele que se pode contar.

O segundo aspecto é o caráter não específico do *inimigo*. Na verdade, os supostos vilões não são personagens individualizados ou complexos, a quem se poderia responsabilizar por culpas avulsas ou mesmo pela miséria coletiva. Daí a sua apresentação ritualizada, esquemática; no texto citado acima, os três redeiros representam um coro univocal, quando reagem ao Espia. Todos são apenas vozes genéricas de uma corrupção que se espraia, completa, inexorável, como uma espécie de essência do mal. O Espia enfrenta de fato uma massa coletiva, vivendo um ciclo inteiro

¹PESSOA, Fernando. *O eu profundo e outros eus*. 6.ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1978. (Biblioteca Manancial, 2) p. 150.

de fome e de miséria, do qual os reдеiros são apenas os representantes circunstanciais. Aliás, assinale-se que a maldade, a mentira, a falsidade, nos raros momentos em que aparecem, são apresentadas de uma perspectiva ingênua; são imediatamente visíveis, porque naquele mundo nada se oculta. Observe-se a figura de Pedro, interessado em se aproveitar do Espia: "aí o Pedro tem uma idéia, se alegra e esconde dos outros" (PC, 123), e seu fingimento brilha instantâneo. Trata-se de uma duplicidade accidental: nenhum dos personagens principais pensa de um jeito e age de outro — a fala e o gesto são sempre uma coisa só, mundo exterior e mundo interior se tocam em todas as margens.

Assim, a contestação de Eleê marca um ponto chave da obra, o instante em que ela salta de um passado mítico para um futuro catastrófico, *sem se deter num presente histórico*, que é o ponto de referência do leitor contemporâneo. A narrativa, fiel ao seu tempo autônomo, em nenhum momento toca o presente histórico, o tempo contemporâneo, o *hoje* do leitor. De fato, o confronto do Espia marca a turbulência da transição, de um ciclo para outro, recuperando o tempo autônomo e mítico da narrativa, cujo fim já havia sido anunciado por todos os sonhos e todas as vozes. A essa altura, tudo que resta ao homem é seguir "o rumo certo da vida", porque ninguém tem controle sobre ela. E uma nova categoria da natureza, ausente até aqui, passa a estabelecer também um imperativo ético: a fome. Como diz Eleê, "agora quem manda é a fome", entendida não tanto como fruto de uma injustiça sanável, mas já como um fenômeno universal e inexorável.

Os traços históricos, concretos, desta sequência do Espia, que levam a narrativa a um nível de *cotidiano* que ela não

terã em nenhuma outra parte, esses traços, mais romanescos que épicos, aparecem apenas na medida suficiente em que *detonam uma nova metafísica*. A revolta de Eleê deixa sua semente:

"Nessa noite Zango ganha a colônia e
acaba metendo o pé na porta da venda
o povo entra e carrega com tudo, depois
rasgam a rede do Miro
nessa altura, ele e o Martinho estão
fugindo de canoa pro Iguaçu
só fica dos redeiros o João Calafate
que se acerta entregando tudo pro povo"
(HF, 100)

Daí por diante, é o apocalipse universal, e nele a narrativa pisa sólida seu próprio terreno. De fato, na medida em que a narração postula uma geografia, um tempo e uma cultura autônomas, e uma linguagem única, como vimos demonstrando até aqui, ela não poderia tratar a miséria e a desagregação do povo do mar senão em termos de um ciclo transcendente e absoluto. Na voz do narrador, a transformação do mundo aparece não de uma forma historicamente articulada, mas em sinais abruptos e inexplicáveis, sem linguagem nem perspectiva próprias. A narração recusa-se a romper suas próprias fronteiras — mesmo porque ela não reconhece outras categorias.

Assim, ao reencontrar seu próprio terreno, após superar a presença incômoda dos ecos de um mundo alheio, o Espia volta a se conciliar com seu destino e sua missão, porque cumpri-los faz a grandeza do homem. Portanto, sua contestação episódica, apesar de notável no corpo da obra pelos seus traços individuais e concretos, é basicamente a defesa de uma essência, e não a sua negação. De fato, o mundo da narração jamais é contestado. Se a idéia de decadência ameaçava arranhar a grandeza postulada, por outro lado a morte passa a ser o mais alto grau de trans-

cendência, a conciliação final, a superação do fim pela comunhão com a natureza, comunhão totalizante que é a um tempo física (o Santo transformado em árvore, o Espia em coral), espiritual (as almas mergulhando na "Alma do Mundo") e ideológica (a obediência à teleologia da natureza, cujos fins são incontestáveis e inexoráveis).

Ao final, caberá coerentemente ao próprio Mar, e não aos homens, invocar a vida e o renascimento:

"Mais um pouco e o canoeiro chega no
grande oco da montanha
lá em cima brilham os pingos d'água no
meio das nuvens verdes feitas de limo
e aqui embaixo, passo a passo, Elesbão
alcança a beira de goela de pedra por onde
se despejam as ondas estouradas
olha a prumo a escuridão cheia de ris-
cos e pontos da ardentia das almas na asa
da Morte feita de espuma
e caindo, ainda escuta na trovoada do
Mar entrando pela caverna
... viiVEee...! ... viivVEE...!" (HF, 166)

Assim, graças ao poder da linguagem de criar tantas realidades e mundos possíveis quantas vozes houver, o autor acende o farol generoso do Mito em contrapartida a um mundo que lhe é tão enraizadamente inaceitável que sequer pode ser nomeado.

VIII - AS FORMAS COMPOSICIONAIS

O leitor contemporâneo — digamos o leitor de romance, o representante por excelência da prosa do século — sentirá alguma estranheza ao abrir a obra de W. Rio Apa; perceberá, desde logo, que *Os vivos e os mortos* não se filiam a nenhuma tradição literária consubstanciada já numa forma convencional imediatamente reconhecível, diante da qual esse leitor se sentisse à vontade. Desde as primeiras páginas a obra vai deixar o seu leitor *desconcertado*; vai exigir dele um certo trabalho de adaptação, de descoberta; vai provocar um espanto, uma suspensão de juízo, até que a leitura se acomode, digamos assim, e as formas do texto, já assimiladas, deixem de perturbar, de chamar a atenção, e recaiam num tranqüilo segundo plano — é nesse ponto que o narrador poderá contar sossegado suas histórias, com o leitor já integrado no seu mundo.

Vejamos o que causa estranheza. Em primeiro lugar, a *disposição gráfica* do texto, em tudo sugerindo versos livres de uma poesia moderna, mas isto lado a lado com um caráter *estritamente narrativo*; percebe-se de início que não se trata de um poema. Ao contrário, saltará aos olhos o traço rasteiro, até mesmo *tosco* da narração. E, desdobrando mais ainda o espanto do nosso leitor, viria à tona o extraordinário despojamento sintático e lexical do relato, a falta de conjunções, de vírgulas, de pontos, em frases que se fragmentam sem elos visíveis. Mas é

um despojamento exigente, com um ritmo próprio, que não dará descanso. O léxico, de início, sugerirá um universo regional, o mundo da pesca e dos pescadores, mas, no conjunto, ele não estabelece um vínculo preciso, histórico, com uma região específica, ele não se apresenta claramente como um registro de fala popular, um dialeto sócio-regional localizável. Além disso, o conjunto dessas formas não sugere literatura experimental, sofisticação semiótica ou um projeto concretista, por exemplo, inserido portanto numa tradição moderna; nada que lembre *experimento moderno* passará pela cabeça do leitor. Por outro lado, é difícil localizar, a princípio, onde está a *forma tradicional*.

Enfim, o leitor lutará um bom tempo para vincular seu próprio universo ideológico e suas expectativas semânticas, seu sistema de valores, sua palavra, suas *formas*, com o universo postulado pela narração, com aquela linguagem que ignora tão rotundamente qualquer outra — até desistir de si próprio e se converter ao narrador, ou então fechar o livro com o espanto de quem está diante de uma mensagem cifrada, com a qual ele não sente nenhuma afinidade. Sim, porque com um exagero não de todo impertinente, podemos afirmar que *nada* é familiar no texto, se tomamos por referência um leitor moderno, contemporâneo, que veja no romance

"l'expression de la conscience galiléenne du langage qui, rejetant l'absolutisme d'une langue seule et unique (....), reconnaît la multiplicité des langages (....)" (ETR, 183)

Para esse leitor contemporâneo, a prosa romanesca

"présuppose la déscentralisation verbale et sémantique du monde idéologique, une conscience littéraire qui n'a plus de

place fixe, qui a perdu le milieu unique et indiscutable de sa pensée idéologique. La décentralisation du monde verbalement idéologique (....) présuppose un groupe social fortement différencié, en relation de tension et de réciprocité active avec d'autres groupes sociaux". (ETR, 183-184)

Nesta visão de Bakhtin, o discurso romanesco nasceu justamente da descentralização verbal e ideológica, o que só pode acontecer quando uma cultura nacional perde seu caráter fechado e autônomo, quando ela toma consciência dela mesma entre outras culturas e línguas. Assim, como já vimos no capítulo II, o que chamamos modernamente de romance não é a rigor um gênero acabado — e todos sabemos das invencíveis dificuldades para classificá-lo formalmente — mas um modo de apropriação da linguagem que se descobre ideologicamente múltipla:

"Seule une conscience linguistique galiléenne (....) pouvait correspondre à l'époque des grandes découvertes astronomiques, mathématiques, géographiques, qui détruiraient la finalité et la clôture du vieil Univers et la finalité du nombre mathématique, l'époque qui repoussa les frontières de l'ancien monde géographique, l'époque de la Renaissance et du protestantisme, qui mit fin à la centralisation verbale et idéologique du Moyen Age..." (ETR, 226)

Desnecessário repetir, a essa altura, que *Os vivos e os mortos* não se encaixam em nenhum ponto com essa consideravelmente ampla moldura romanesca moderna; ao contrário, a obra se apresenta como a negação integral, a cada palavra, do universo lingüístico-ideológico moderno, universo largo o suficiente para acolher tanto os livros de Agatha Christie quanto os de James Joyce. De costas para a Renascença, atravessando a Idade Média e de olho nas origens míticas da humanidade, cuja imagem

utópica é o alicerce de seu texto, W. Rio Apa criou uma obra singular, estranhamente refratária ao tempo que a gerou.

Como temos visto até aqui, lado a lado com a intensa unidade ideológica da obra repousa uma intensa unidade lingüística, como duas faces indissolúveis do mesmo objeto estético. Mas atenção: a unidade de linguagem a que nos referimos aqui não se confunde com unidade estilística propriamente dita (embora esta também exista), com o modo de narrar próprio de um autor específico, o processo de *estilização* da linguagem alheia, intrínseco ao discurso romanesco. Nesse caso, o autor cria uma imagem estilizada das intenções, pontos de vista e ideologias alheias, assim como Braz Cubas, por sua vez criação de um autor não necessariamente solidário com ele, faz e refaz a seu modo os pontos de vista contrastantes que o rodeiam, todos relativos, isto é, passíveis de contestação, crítica, ironia ou adesão, de forma que a unidade estilística aí se faz na tensão permanente de *linguagens distintas*. O *estilo*, assim entendido, resulta de um tratamento mais ou menos uniforme de massas verbais alheias, distintas, contrastantes, *vivas*, sobre as quais ressoa a voz do narrador, em maior ou menor grau uma voz entre outras.

Mas, em *Os vivos e os mortos*, a unidade de linguagem tem outra natureza: ela é visceralmente uma unidade ideológica, que se apresenta absoluta em todos os graus. Se o discurso romanesco nasce da dúvida e da ignorância, por assim dizer, a ponto de Bakhtin ver na figura de Sócrates uma das sementes do romance, o "só sei que nada sei", lingüisticamente descentralizado (mesmo quando estilisticamente unitário), *Os vivos e os mortos* estão no oposto extremo: o narrador fundamenta seu relato numa visão de mundo absoluta, centralizada e *sacralizada*, isto é, não

contestável. Assim, a intenção centralizadora se manifesta em todos os níveis — espaço, tempo, valores éticos, concepção do homem, da natureza e da vida e na linguagem igualmente única, como temos assinalado até aqui.

Interessa-nos agora levantar os elementos técnicos que sustentam essa construção literária, ou as *formas composicionais* que permitem e garantem a unidade ideológica e o seu fechamento máximo. Essas formas aqui têm uma importância particular, uma vez que elas se apresentam não como repetição mais ou menos fiel de um *modelo* já historicamente estratificado, que leve o leitor a um imediato reconhecimento da filiação tradicional, mas sim como uma autêntica *criação*. Digamos, por ora¹, que o autor, para tornar convincente um discurso literário de essência épica, entendendo-se o épico como a forma arquitetônica da obra, viu-se obrigado a criar formas composicionais originais; de outro modo — por exemplo, por meio de uma retórica clássica ou de decassílabos — o traço épico resultaria *anacrônico* numa leitura contemporânea, frustrando pela base a intenção pretendida.

Vejamos três aspectos relevantes na composição da obra, que lhe dão o seu caráter único. O primeiro deles é o *lêxico*. Antes de mais nada, transparece o fato de que o narrador jamais emprega uma palavra que qualquer personagem seu não pudesse empregar; não há, na obra inteira, um só vocábulo que não faça parte concretamente do repertório lexical ativo do universo dos pescadores, entendidos como habitantes de um mundo não contaminado por um tempo moderno — nada que lembre uma cidade, um mundo, uma tecnologia moderna. Assim, não se trata meramente de

¹No próximo capítulo trataremos exclusivamente do elemento épico na obra.

um *registro* de uma comunidade específica, o falar ou os falares de um povo isolado, exoticamente transcritos na obra literária. Mais uma vez, o vocabulário da obra, pela ausência total de contraste, é o único existente. E, na voz do narrador, aquele léxico espantosamente restrito se torna um *verbo poético*, aliado à sintaxe também única da obra. Em outros termos, o léxico se cristaliza como uma das faces do elemento poético, de modo que o traço aparentemente pobre e rasteiro do vocabulário se enobrece, ganha estatuto poético, cria sua própria retórica — uma retórica radicalmente avessa a qualquer vocábulo estranho, sofisticado, erudito, índice de uma postura *intelectual* diante do mundo. A restrição lexical é, pois, um poderoso elemento centralizador; da mesma maneira como a palavra do narrador é exatamente a mesma dos seus personagens, era preciso resguardar o texto da palavra potencialmente perigosa do seu leitor contemporâneo. Nesse sentido, o narrador tem plena consciência do potencial semântico de cada vocábulo, e grande parte da unidade e da autonomia de seu mundo estaria perdida se a palavra do leitor contemporâneo, com sua rede de significados, invadissem o texto. O artista da palavra, mais que ninguém, sabe que a palavra não é nunca mero instrumento, um veículo neutro, intercambiável ao sabor do estilo — ao contrário, ela é em si um ponto de vista sobre o mundo:

"Pour la conscience qui vit en lui, le langage n'est pas un système abstrait de formes normatives, mais une opinion multilingue sur le monde. Tous les mots évoquent une profession, un genre, une tendance, un parti, une oeuvre précise, un homme précis, une génération, un âge, un jour, une heure. Chaque mot renvoie à un contexte ou à plusieurs, dans lesquels il a vécu son existence socialement sous-

tendue. Tous les mots, toutes les formes, sont peuplés d'intentions". (ETR, 114)

"Todas as palavras são povoadas de intenções" — e é intenção central do narrador que elas evoquem apenas o mundo do narrador, e mais nenhum. Já vimos que este mundo se assume primordial, antigo, primeiro, anterior à escrita, anterior a tudo que modernamente entendemos por civilização e progresso; e tal estágio cultural, ao qual também pertence o narrador, vai se refletir diretamente no repertório lexical, que se apresenta enxugado de qualquer vocábulo cuja face moderna pudesse denunciar, mesmo episodicamente, um outro tempo, uma outra geografia, uma outra cultura.

Para comprovar nossas afirmações, tomemos por parâmetro a incidência na obra de vocábulos proparoxítonos. É fato que na evolução do latim ao português, foi tendência geral da língua a eliminação das proparoxítonas por meio de uma série de transformações fonéticas. Sobre este "patrimônio hereditário" da língua, "vieram juntar-se palavras eruditas, criadas, em todas as épocas, com base no latim e no grego". Tal processo "tornou-se, porém, particularmente intenso no século XV, com a prosa didática e histórica, e no século XVI, em consequência das tendências gerais do Renascimento humanista. (...) Com o Renascimento humanista e o prestígio dos estudos latinos, este fenómeno só irá amplificar-se".²

Temos assim, de um lado, um fundo popular da língua portuguesa, que sofreu normalmente transformações fonéticas ao lon-

²TEYSSIER, Paul. *História da Língua Portuguesa*. Lisboa, Sá da Costa Editora, 1982. p. 19 e 68.

go da história, fundo esse que Paul Teyssier chama de "patrimônio hereditário", e do qual as proparoxítonas estão praticamente ausentes; e, de outro, um considerável vocabulário erudito, de empréstimo ao latim e ao grego, fruto já de uma expressão cultural de elite, letrada, seja por conta da Igreja ou do movimento Renascentista de valorização da cultura clássica antiga. A imensa maioria das proparoxítonas do português contemporâneo advêm desses empréstimos, e não do fundo popular — eis porque tomamos por base tais vocábulos.

Pois bem, ao longo dos quatro volumes da obra aqui analisada, computamos tão somente treze proparoxítonas puras³, a saber: "cômore", "pássaro", "último", "árvore", "fôlego", "prático", "âncora", "córrego", "lágrima", "Fátima", "máquina", "hélice" e "cócega". Destas palavras, algumas passaram normalmente por transformações fonéticas, pertencentes portanto ao fundo popular, como "fôlego" (de *follicare*), "cômore" (de *cumulu*), "lágrima" (de *lacrima*), etc. Os vocábulos "prático" e "âncora", de origem grega, aparecem sempre como termos náuticos, portanto estreitamente vinculados ao campo semântico da obra; "Fátima" é um topônimo, cuja marca religiosa também se vincula à narração; finalmente, "máquina" e "hélice", sempre usados no sentido náutico, são dois dos raros sinais do apocalipse, marcas do mundo estranho que invade a narração.

³Dizemos proparoxítonas "puras" para diferenciá-las daquelas que, pela prosódia ou pela queda de consoantes intervocálicas, acabaram se transformando em paroxítonas terminadas em ditongo ("tábua", de *tabula*, ou "névoa", de *nebula*, p. ex.). Mas mesmo estas "impuras", na obra, são poucas: encontramos não mais de 30 vocábulos, todos de fundo popular.

Em suma, pela amostra acima percebemos que o narrador conta apenas com o patrimônio hereditário, as palavras mães da Língua Portuguesa, representativas de uma cultura anterior mesmo ao Renascimento, anterior ao livro, anterior a qualquer cosmopolitismo; a propósito, a palavra *cidade* não aparecerá uma única vez. Algumas vezes o narrador lança mão de arcaísmos, como "Vede" (PM, 74) ou "bradei teu nome" (SI, 19), mas são raros: se de um lado a narração cria um mundo primordial, de outro não pretende ressaltar a historicidade deste tempo, de modo que transparecesse na linguagem um registro mais específico de um período dado, transparecesse qualquer reconstrução histórica. Quanto às palavras indicadoras de um mundo moderno, estas são cuidadosamente reservadas pelo narrador para apontar a inexplicável ruptura do universo postulado: são *coisas* que surgem (máquina, rádio, relógio), fora de um contexto próprio, em brutal contraste com o ambiente — e a raridade com que aparecem na voz do narrador ressalta ainda mais o seu caráter perverso. Em qualquer caso, a julgar pelo léxico, o *intelectual* estará ausente da obra. Nesse sentido, o vocabulário resulta num elemento composicional de importância, pois por meio dele o narrador cria um universo semântico, uma rede própria de significados, que irá fortalecer poderosamente a unidade ideológica da obra — nela, todas as referências serão *internas*, sinalizando uma única cultura e uma única visão de mundo.

O segundo aspecto composicional de relevância, estreitamente vinculado ao primeiro, é a sintaxe. De fato, se nos fosse dado o direito de criar a utopia de uma língua "primitiva", cujas relações sintáticas, em sua pureza natural, não estivessem ainda contaminadas pela lógica abstrata que separa sujeito

e objeto, homem e natureza, e que tivessem o dom de promover a fusão universal dos elementos, o parentesco essencial entre todas as coisas, encontraríamos na linguagem da obra um excelente ponto de partida. De fato, a voz do narrador, no seu presente perpétuo, expressa apenas uma relação sintática básica: a adição. O "e", explícito ou implícito, é a conjunção absoluta da obra, é a sua lei maior. Os contrastes, as alternativas, as conclusões, as causas, as condições e as concessões podem estar presentes, ainda que raras, mas são sempre amortecidas por um presente brutal e essencial que não admite nenhum outro ponto de vista. As coisas *acontecem*, umas seguidas às outras, num instante eterno, e não interessa ao narrador se poderiam ter sido diferentes, se foram causadas por alguma coisa ou causaram outras coisas, não interessa se não deveriam ter acontecido, não interessam causas, conseqüências, hipóteses ou contrariedades — as coisas acontecem num mundo único, completo e absoluto; e isso é tudo. O mundo sintático do narrador pode ser poeticamente ilustrado por estes versos de Eliot:

"Nem de nem para; no imóvel ponto, onde a
dança é que se move,
Mas nem pausa nem movimento. E não se
chame a isto fixidez,
Pois passado e futuro aí se enlaçam. Nem
ida nem vinda,
Nem ascensão nem queda. Exceto por este
ponto, o imóvel ponto,
Não haveria dança, e tudo é apenas dança.
Só posso dizer que estivemos *ali*, mas não
sei onde,
Nem quanto perdurou este momento, pois
seria situá-lo no tempo".⁴

⁴ELIOT, T. S. *Poesia*. p. 201.

Em tal universo, não há modo subjuntivo; não há nada subordinado a nada, a fala é sempre soberana, indicativa e presente. Assim, o que poderia ser considerado um respeito "documental" à linguagem popular é, na verdade, a representação sintática de uma visão de mundo, que articula seu processo persuasivo *enquanto* linguagem, e não *na* linguagem. Veja-se o trecho seguinte, lembrando que, quanto ao aspecto aqui abordado, poderia ser qualquer outro da obra inteira:

"Quirino chega com medo perto do furado
que entra até a casa do Mestre Noelino
e dali vê os parentes dele, todos atarracados,
braços compridos cheios de nós
aflito procura as moças da Lua lembrando
a loucura delas nuas, corpos vergados
contra as fendas do quarto

só vê o Noelino de barba branca aparecendo
na proa da casa

levanta os braços e entra no furado,
atravessa e vai se chegando

o Mestre vê aquele trapo de homem e
não se engana

- Se é o Quirino amigo sofrido do Santo,
sobe e dá cá um abraço - fala o velho
e ajeita a escada na borda alta que também
é o casco da casa

lá em cima os dois se abraçam e depois
de uma caneca de cachaça falam da vida
passada

daquele tempo de fartura quando tudo
andava certo, maré e ventos nos rumos"
(PC, 101)

Destaquemos agora, esquematicamente, a sequência de orações coordenadas até o início do diálogo:

Quirino chega / e vê os parentes / procura
as moças / vê o Noelino / levanta os
braços / e entra / atravessa / e vai se
chegando
O Mestre vê / e não se engana

Pelo exemplo destacado, fica evidente o absoluto predomínio da coordenação aditiva na obra — em qualquer página en-

contraremos a mesma estruturação básica. Somando-se tal característica ao eterno presente dos verbos e ainda à ausência de pontuação final e de iniciais maiúsculas em cada grupo seqüencial, ausência que não nos dá tempo de "parar", de "pensar", de estabelecer relações subordinadas entre uma parte e outra, temos então sintaticamente ressaltada a voz única, asfixiante e incontestável da narração. Essa voz é um perpétuo canto de se-reia: ou tapamos os ouvidos, ou ela nos engole na fusão universal.

A eventual subordinação das orações é estritamente sintática, sem ameaçar o plano único semântico do texto. Com efeito, encontramos três orações adjetivas, uma delas reduzida de gerúndio — "que entra", "aparecendo", "que também é" — e uma adverbial modal também reduzida de gerúndio ("lembrando"), nada capaz de criar uma perspectiva dupla. Há, entretanto, uma oração subordinada condicional ("Se é o Quirino"), potencialmente perigosa, por assim dizer, pois subordina uma ação a uma hipótese, o que significa um plano duplo, uma cisão narrativa, uma breve "contestação". Mas observe-se como a narração amortiza a presença de uma hipótese: "O Mestre vê aquele trapo de homem e *não se engana* / - Se é o Quirino (....) sobe e dá cá um abraço - fala o velho e *ajeita a escada* (....)". Fica evidente que o verbo no indicativo ("se é"), antecedido pela informação "não se engana", e seguido pela ação imediata de *ajeitar a escada*, tira toda a força condicional da conjunção "se", reforçando o caráter apenas aditivo da seqüência.

Vejamos agora, ainda do trecho citado, a seqüência seguinte:

"aflito procura as moças da Lua lem-
brando a loucura delas nuas, corpos ver-
gados contra as fendas do quarto
sô vê o Noelino de barba branca apa-
recendo na proa da casa"

Explicitamente, trata-se de uma coordenação aditiva as-
sindética (procura / sô vê); entretanto, percebe-se que a ex-
pressão "procura as moças" cria uma expectativa semântica que
precisa de algum modo ser resolvida; ou Quirino encontra as mo-
ças, ou não as encontra, ou acontece alguma coisa que o impede
de encontrá-las, ou interrompe sua ação de procurá-las. De qual-
quer modo, a procura de Quirino não pode ficar, digamos, sem
resposta. A informação seguinte — "sô vê o Noelino" — res-
ponde à expectativa, ficando a cargo do advérbio "sô" a marca
da frustração da procura; em outros termos, Quirino procura as
moças, MAS sô vê o Noelino. Assim, a relação estabelecida en-
tre "procura as moças" e "sô vê o Noelino" é nitidamente uma
relação *adversativa*, em que o segundo termo contraria a expec-
tativa do primeiro. Na língua, tal relação semântica é normal-
mente marcada por uma conjunção coordenativa adversativa: "mas",
"contudo", "porém", etc. E aqui descobrimos o que seja talvez
o aspecto sintático mais surpreendente da obra: a *completa au-
sência de conjunções adversativas*. A conjunção "mas", que po-
demos especular como a mais adequada ao repertório lexical da
obra, pelo seu traço popular, não aparece uma única vez. A na-
tureza incontestável do discurso do narrador está de tal modo
enraizada na linguagem, que não permite sequer tornar explícita
uma *relação adversativa*, não permite explicitar um contraste de
pontos de vista, por mais interno ou episódico que seja. Ao lon-
go dos quatro volumes encontramos apenas uma locução adversati-

va — "só que" — mesmo assim empregada em três únicos momentos:

"isso é verdade, só que Zequia esquece
que a falta de peixe é pra todo mundo"
(PC, 2)

" - ... teu olho é vermelho... bonito
quem fogo... só que tem muita força...
- responde Aninha e encosta a cabeça no
peito do seu homem" (HF, 84)

"de longe parece uma romaria quem aque-
la do Ararapira que foi salvar o Santo
Menino da tentação da Moça da Névoa
só que nessa não se carrega cruzeiros,
andas, sinos, fitas e bandeiras" (HF, 116)

Pelos ralos exemplos acima, percebe-se claramente que, quando a narração emprega uma marca adversativa, ela o faz de um modo *suavizado*; a expressão "só que" tem um traço *conciliador* que o "mas", por exemplo, não tem; nela, o caráter opositivo, contrastante, da marca, perde muito de sua força.

Normalmente, nas poucas vezes em que há um contraste semântico passível de justificar a presença de uma conjunção adversativa, a narração a omite, marcando a oposição pela simples mudança de linha, como no exemplo seguinte, em que a pausa é poeticamente funcional:

"Os cabos vão saindo, pontas seguras na
praia
se esticam puxando as redes que caem ná-
gua pelas bordas
barulho que pra tainha é da Morte
por isso, nem a força do Espia aguenta e
o cardume estoura
tarde, porque as redes já fecharam o
cerco" (HF, 75)

Observe-se: "o cardume estoura / (mas) já é tarde".

Em síntese, o aparente despojamento sintático da obra, a

aparente pobreza estrutural, o seu suposto primitivismo, que poderiam à primeira vista indicar as limitações lingüísticas da fala popular, revela-se, na verdade, uma forma composicional complexa, deliberadamente construída para criar a imagem de uma língua pura, de essência primitiva (portanto "boa"), em perfeita consonância com os postulados ideológicos da obra. Tal despojamento — em todo caso rico o suficiente para marcar relações lógicas tácitas a partir da estrutura gráfica do verso narrativo, num código interno — afasta pela raiz os fantasmas que poderiam pôr a perder a univocidade ideológica do narrador: as marcas do argumento, da razão, das abstrações lógicas, das oposições contrastivas, da fragmentação da linguagem, das hipóteses, das alternâncias. Na língua essencial do narrador não há lugar para o "mas", para o "embora", para o "apesar de", para o "ou", para o "se"; empregando uma meia dúzia de conjunções magras, todas sob o império do "e", a narrativa inteira se constrói por coordenação aditiva — qualquer trecho da obra é prova disso — numa fusão sintática, fusão reforçada pela sistemática ausência de pontuação ao final dos versos e pela raridade das iniciais maiúsculas, que é também a fusão mágica dos tempos, dos pontos de vista, das ideologias, das religiões, dos homens e da natureza, sob o comando poderoso — e luminoso — da utopia épica.

Finalmente, o terceiro aspecto composicional de relevância, decorrente do léxico e da sintaxe singulares da obra, é o que podemos chamar de *elemento poético*, que uniformiza e fecha toda a linguagem. Na construção do texto, este elemento poético será um dos suportes mais importantes da sacralização da linguagem — é por meio dele que a narrativa consegue tão eficien-

temente "negar o mundo inteiro", se podemos assim dizer. Lembremos aqui que o termo *poético* não está sendo usado no sentido da *função poética* da linguagem, na clássica distinção de Jakobson, mas no seu sentido estrito, isto é, em oposição à linguagem da prosa, ou em contraposição ao que Bakhtin chama discurso romanesco, aquele discurso que faz da orientação dialógica um de seus aspectos capitais. Ao contrário, o discurso poético *se basta* — não pressupõe o outro, não traz a linguagem alheia, como um ponto de vista autônomo, ao seu próprio terreno. Figuradamente, podemos dizer que o poeta "clama no deserto" — e é nesse sentido que sua linguagem se reveste sempre de uma intensa singularidade, de um isolamento formal (pela métrica, pelo ritmo, pela sintaxe, pelo léxico), e se realiza por uma linguagem que no limite se pretende única, de modo a não ser invadida pelo *prosaísmo*, pela linguagem *comum*, pelas formas cotidianas que estratificam a língua e descentralizam os pontos de vista ideológicos, pelo coloquial concreto (jargão profissional, *sotaques estilizados*, marcas regionais e/ou sociais, etc.); em suma, de modo a não ser contaminada pela presença desagregadora do *aquí e agora* históricos. Evidente que o poeta poderá lançar mão de todas essas linguagens distintas, mas na sua voz elas perderão completamente a autonomia, estarão sacralizadas num todo maior e absoluto. Já na prosa, tais linguagens estão *vivas*, têm presença dinâmica, dialogam entre si.

Neste sentido, a distinção aqui postulada entre poesia e prosa, ou, mais propriamente, entre discurso poético e discurso romanesco, ignora índices lingüísticos ou mesmo a estratificação dos gêneros; ela reside basicamente na intenção e no modo de apropriação da linguagem, num processo indissociável de uma

correspondente visão de mundo. Assim, o elemento poético a que nos referimos completa o fechamento ideológico de *Os vivos e os mortos*. O que Bakhtin diz sobre a linguagem poética, em sentido estrito, corresponde perfeitamente à linguagem do nosso narrador:

"Dans l'oeuvre poétique, le langage se réalise comme indubitable, péremptoire, englobant tout. Par lui, par ses formes internes le poète voit, comprend, médite. Quand il s'exprime, rien ne suscite en lui le besoin de faire appel à un langage "autre", "étranger". Le langage du genre poétique, c'est un monde ptoléméen, seul et unique, en dehors duquel il n'y a rien, il n'y a besoin de rien. L'idée d'une multitude de mondes linguistiques, à la fois significatifs et expressifs, est organiquement inaccessible au style poétique". (ETR, 108)

Relendo a obra sob essa perspectiva, percebemos a extrema funcionalidade da linguagem poética do texto; o elemento poético, aí, se estrutura na sintaxe, no léxico, no ritmo, e, igualmente importante, na *disposição gráfica do texto*, a qual reforça, a todos os títulos, a intensa unidade e singularidade da linguagem. Em outros termos, essa disposição torna a linguagem ainda mais refratária, mais avessa a qualquer outra. A linguagem é única também na exigência de sua leitura, no sistema próprio de pontuação, ou de ausência de pontuação, de paragrafação, de coordenação e subordinação *visuais*, freqüentemente marcadas unicamente pela mudança de linha, numa sintaxe poética cuja originalidade não encontra paralelo em nenhuma tradição de composição literária, se lembramos que se trata estritamente de uma narrativa, no sentido mais conservador do termo.

Em princípio, estava vedado ao autor o recurso da métrica tradicional, historicamente condizente com o que se convencionou chamar narrativa poética, ou gênero épico, por uma razão simples: a métrica, em versos brancos ou rimados, sem considerar outras exigências decorrentes dela, daria um traço *anacrônico* ao texto que, lembremos mais uma vez, é *contemporâneo*; a conversão postulada pelo narrador seria perturbada a cada verso pela evidência do antigo, pela repetição de uma forma já cristalizada e historicamente fossilizada. Outra hipótese seria a narrativa de cordel, mas esta tem características culturais e históricas específicas demais para interessar à metafísica da narração; lembremos que todo gênero acabado, estratificado, cria uma expectativa semântica não de todo inocente — qualquer forma já ritualizada traz em si um universo de significações próprias. A negação da história assumida pela narração é também a negação das *formas literárias históricas*, negação rigorosa o suficiente para exigir uma forma única, sem parentesco — de certa forma, podemos dizer que, por este meio, o narrador "recomeça o mundo".

Permitimo-nos essas hipóteses para enfatizar mais uma vez, pelo contraste possível, a absoluta singularidade narrativa da obra, cujos pressupostos ideológicos tomam corpo, com um máximo de eficiência literária, a partir de uma concepção e de um uso da linguagem que não encontram paralelo — negado o mundo inteiro, criada uma nova cosmogonia, há que se negar também as linguagens oficializadas deste mundo que não interessa em nada ao narrador.

Assim, o elemento poético que perpassa toda a narração era essencial para, de uma vez por todas, fechar as frestas por onde

vozes estranhas pudessem entrar e desagregar a obra, ou pelo menos relativizar a autoridade do narrador. Sem métrica nem rimas tradicionais — marcas de singularização da linguagem — a narração contou entretanto com um aliado poderoso que lhe garante a total unidade: o ritmo, o fôlego compassado do texto, cuja batida é marcada a cada verso também pela mudança de linha. Daí, repetimos, a importância estratégica da disposição gráfica: ela nos impede a leitura linear, *prosaica*, mesmo *lógica* da obra; ela não nos dá tempo de "pensar", se podemos assim dizer; ela nos exige uma atenção e uma tensão escravizante nela mesma; ela quebra a todo instante a nossa "expectativa sintática"; enfim, a disposição gráfica cria e fortalece um ritmo absolutamente próprio, estabelecendo um código particular de pontuação e acentuação, um sistema de cesuras que, nunca repetido, é sempre semelhante, como as ondas do mar, aliás presença soberana na obra. Será esta disposição, e o ritmo dela decorrente, que preenchem e enriquecem a extrema limitação sintática do texto, ao mesmo tempo que reforçam a sua unidade:

"Le rythme des genres poétiques lui-même ne favorise pas en quoi que ce soit une stratification substantielle du langage. Le rythme, en créant la participation directe de chaque élément du système d'accentuation à l'ensemble (au travers des unités les plus immédiates du rythme) tue dans l'oeuf les mondes et les figures virtuellement contenus dans le discours; en tout cas, le rythme leur pose des barrières précises, ne leur permet pas de se déployer, de se matérialiser; il raffermi et resserre plus encore l'unité et le caractère fermé et uni du style poétique et du langage unique postulé par ce style." (ETR, 118)

Finalmente, lembremos também que será o ritmo compassado do texto que dará a sua *estatura retórica*, a sua grandiloquência possível — a grandeza e a nobreza da fala que correspondem à grandeza e à nobreza do mundo narrado. De fato, era preciso que os poucos recursos sintáticos e lexicais a que se obrigou a narração não transformassem um registro regional da língua em índice de limitação lingüística, e, portanto, cultural. Mesmo porque, na concepção de mundo postulada pelo autor e tornada possível na voz do narrador, está embutida uma valorização filosófica de uma *simplicidade natural*, cuja imagem é também, e o — é fundamentalmente — uma imagem lingüística elaborada pela narração. Assim, era preciso tirar o máximo do mínimo — isto é, extrair um máximo de grandeza de um mínimo de recursos de linguagem, empregando rigorosamente apenas os recursos de uma língua popular, e ainda assim expurgada de qualquer sinal que ameaçasse a unidade pretendida, expurgada de qualquer sinal de uma voz estranha, de uma cultura estranha, de um mundo outro. Em consequência, o caráter *popular* da linguagem do texto (popular enquanto marca de essência, de não contaminação lingüística ou cultural, popular *absoluto*) é em alto grau fruto do engenho e do artifício, fruto de uma sofisticada elaboração do texto, que, ao mesmo tempo em que *purifica* a linguagem, sacraliza o resultado, não deixando na frase uma só pegada ou sombra do criador intelectual *interessado* na purificação.

Sintomático índice dessa purificação é o horror aos livros, que é também um horror visceral ao mundo da razão, horror esse manifestado ao longo de toda a obra e que culmina explicitamente com esta cena do Espia:

livro negando sua paternidade e afirmando uma vida que só pode existir fora dele. É o ritmo poético exclusivo e único da narração que, ignorando as profundas limitações impostas à linguagem, cria a indispensável grandeza de uma voz que quase literalmente clama no deserto.

Finalmente, cumpre lembrar um fator importante de sustentação do ritmo, de modo a reforçar a oralidade do texto: o uso abundante de contrações, usadas indistintamente para representar tanto a fala dos personagens quanto a do narrador — o que, mais uma vez, assegura a linguagem única da obra. A todo momento encontramos "q'nem" (= que nem, como), "pra" (= para, para a), "pro" (= para o), "coa" (= com a), "n'areia" (= na areia), "cos" (= com os), etc. Esta representação gráfica das contrações da linguagem oral não é, entretanto, absoluta, na medida em que apenas algumas contrações são representadas, não todas. Observe-se:

"vai com ele até uma altura, amarra uma
ponta e laça com muito custo um cabeça do
outro lado" (PM, 153)

Pelo critério das contrações anteriores, nada impediria que o autor grafasse "co'ele", "um'altura", "amarr'uma", "d'outro", etc. O caráter seletivo da grafia das contrações orais se explica pelo fato de que não foi intenção do autor abdicar das convenções oficiais da escrita da língua portuguesa, não foi intenção *imitar* diretamente a fala — o que, levado às últimas consequências, tornaria o texto praticamente ilegível, num código tão particular que exigiria decifração a cada linha — mas apenas marcar, de forma sistemática, alguns sinais típicos da oralidade, com a dupla função de assinalar um ritmo

poético falado (e não "lido"), aproximando mais o leitor da imagem de uma narração *ao vivo*, e de afastá-lo ao mesmo tempo de uma imagem intelectual ou livresca da escrita, o que indicaria um autor culturalmente distanciado do mundo que narra.

O cuidado do texto em não resvalar para a imitação de um suposto *sotaque* popular e regional é evidente. O autor escolhe alguns traços básicos de um registro popular, na sintaxe e no léxico principalmente, mas jamais cai na tentação, por exemplo, de representar graficamente variedades morfológicas dialetais não pertencentes à norma culta, como a queda da marca de plural, ou a suspensão do /r/ final dos infinitivos. O efeito desse recurso, se empregado, seria lembrar brutalmente ao leitor a "ignorância" do povo, seria de um golpe regionalizar e hierarquizar, como inferior, todo o universo narrado, pelo evidente contraste com um padrão universal da escrita da língua portuguesa. Assim, o texto *sõ* quebra a convenção quando esta quebra não ameaça (pelo contrário, reforça) suas intenções maiores.

A partir do terceiro volume, ao embrutecimento da vida do povo da pesca corresponde uma espécie de embrutecimento da escrita — mas num sentido que nada tem a ver com marcas regionais, a que nos referimos há pouco. Trata-se de uma suspensão completa do apóstrofo ("desdessa hora", "desdali", "cuma alegria"), supressão de preposição assimilada por verbo ("começa latir") e, principalmente, supressão das vírgulas (ou de conjunção aditiva) em algumas enumerações. Veja-se:

"ela na frente avisando de tudo, galho
estреpe roseta pelo caminho" (PC, 42)

"sõ pelo jeito do passo tão leve calmo
com o pedaço de corrente arrastando na-
reia" (PC, 47)

"tem gente que já levanta pedaço de pau remo" (PC, 97)

"assim ninguém pode dizer que o Mar é isso ou aquilo bom mau bonito feito... é tudo e de vez enquanto só uma água parada" (PC, 111)

"andou por toda costa até a Ponta subiu desceu escutando cada poço do rio uma porção de vez" (PC, 143)

Tais supressões *seletivas* (não são todas as vírgulas que são suprimidas, nem todos os artigos ou preposições que são assimilados), mais do que indicarem uma imitação da fala popular, têm a função precisa de estabelecer um ritmo poético, irregular mas compassado, que escraviza cada elemento ao conjunto do texto. Ao mesmo tempo, a pontuação original do autor singulariza poeticamente o texto, evita o discurso meramente prosaico, *enobrece* a linguagem, criando uma retórica da oralidade que mata pela raiz qualquer tom coloquial ou realista. A utopia de uma linguagem poética única e pura torna-se assim possível na voz do narrador; toda a linguagem oral da obra é marcada a ferro por uma intenção de grandeza que não admite as miudezas, e a historicidade concreta, da fala cotidiana.

Em suma, as formas composicionais da obra — léxico, sintaxe e elemento poético — estão organicamente vinculadas a uma visão de mundo centralizadora. Por outro lado, são em alto grau uma criação de *autor*; não se inserem, como vimos, em nenhuma tradição de formas literárias já estratificadas. Buscar as raízes desta surpreendente originalidade formal será tarefa do nosso próximo capítulo.

IX - O ÉPICO: FORMA ARQUITETÔNICA DE **OS VIVOS E OS MORTOS**

Ao longo deste trabalho temos levantado as várias faces da construção do mundo em *Os vivos e os mortos* que, no conjunto, dão à obra o seu perfil ideológico, a sua visão de mundo e a sua axiologia. Temos, assim, simultaneamente, uma geografia única, um espaço primordial que contém em si todas as referências e prescinde de qualquer outro espaço para se definir; temos um tempo autônomo, a-histórico, cujos ciclos essenciais se desenvolvem internamente de um modo absoluto, sem permitir qualquer tempo psicológico ou individual contrastante — o tempo, na obra, é sempre único; temos um passado mítico, que se apresenta como um valor em si e que é objeto de veneração sagrada; temos uma natureza que representa um imperativo ético, de onde vêm e para onde convergem todos os valores da obra, incontestáveis a qualquer título; na imagem do homem, que não se separa da natureza em nenhum grau, temos uma essência anterior à razão e à experiência, desprovida de qualquer psicologia individual contrastante — mundo exterior e mundo interior são um só; temos uma linguagem única, expressando uma única perspectiva e um único ponto de vista sobre o mundo, linguagem sacralizada que, por meio de processos conciliadores, antecipa-se a qualquer oposição ou contraste ideológico de modo a garantir sua autoridade centralizadora; finalmente, quanto aos aspectos técnicos, temos uma sintaxe basicamente aditiva, tempo verbal num eterno pre-

sente, uma oralidade retoricamente construída, léxico despojado ao extremo e um ritmo poético marcante.

Muitas das características acima enumeradas coincidem extraordinariamente com os traços épicos. Em coerência com nossos postulados teóricos, consideramos o épico não uma composição específica, mas, antes, como uma *forma arquitetônica*, isto é, como uma visão de mundo, uma ideologia organizada enquanto sistema de representação do mundo, implicando uma imagem literária do homem, do tempo, do espaço, da natureza, dos deuses e da sociedade — e, igualmente, uma axiologia. As formas composicionais da obra estarão sempre umbilicalmente ligadas à perspectiva arquitetônica.

Entretanto, como primeiro passo, procuremos delimitar um referencial da arquitetura épica, já consubstanciada numa forma historicamente precisa, que Bakhtin entende como uma das cristalizações literárias da linguagem pré-romanesca. Nesse sentido estrito, ele encontra na epopéia três traços constitutivos:

"1º Elle cherche son objet dans le passé épique national, le 'passé absolu', selon la terminologie de Goethe et de Schiller.
2º La source de l'épopée, c'est la légende nationale (et non une expérience individuelle et la libre invention qui en découle).
3º Le monde épique est coupé par la distance épique absolue du temps présent: celui de l'aède, de l'auteur et de ses auditeurs". (ETR, p. 449)

A noção de tempo intrínseca ao "passado absoluto" é em alto grau semelhante ao *passado mítico* de *Os vivos e os mortos*: mais que uma perspectiva temporal, trata-se de um tempo axiológico, um passado que é em si um sistema de valores a ser venerado. Nesse sentido, ele não comporta a intromissão do pre-

sente — não pode ser reavaliado, discutido, contestado. Por outro lado, a atualidade, no épico, não é admitida como objeto de representação. Em síntese, quanto ao tempo, o épico tem apenas uma dimensão e é nesta única dimensão que ele se realiza em sua plenitude. O corte do tempo presente, a que se refere Bakhtin, o corte do tempo do poeta, do autor e seus ouvintes é evidente na obra que analisamos, lembrado o fato de que W. Rio Apa é um autor contemporâneo. A sua obra é refratária a qualquer contato com o mundo presente, a qualquer *valor* do mundo presente; pode ultrapassá-lo, projetando um futuro e um apocalipse, mas nunca tocá-lo.

Quanto à "lenda nacional", como fonte da epopéia, o importante não é a autenticidade mesma desta lenda, mas a apreciação axiológica que ela implica enquanto ponto de partida, enquanto pressuposto narrativo:

"Qu'elle (a lenda) soit la source authentique de l'épopée, n'est pas ce qui importe le plus. L'important c'est que l'étaï de la légende soit immanent à la forme même de l'épopée, comme lui est également immanent le passé absolu. Le discours épique est un discours énoncé selon la légende. Le monde épique du passé absolu, de par sa nature même, est inaccessible à l'expérience personnelle, et n'admet point d'opinions et jugements individuels (....). Le point d'appui sur une légende anonyme, irrécusable, une appréciation et un point de vue de portée générale, excluant toute possibilité d'une autre option, une profonde vénération pour l'objet de la représentation et pour le discours lui-même qui l'évoque, en tant qu'inspiré par la légende." (ETR, 452)

Observe-se que o apoio na lenda exclui a possibilidade de uma opinião pessoal contrastante. No épico, a lenda é um terreno sagrado, e como tal só admite veneração. Embora no nos-

so caso não se trate de uma "lenda nacional" — a própria idéia de "nacional" é estranha à obra — o caráter lendário e sagrado da narrativa transparece de toda a evidência, ainda que a lenda aqui seja um artifício, uma criação pessoal, e não um saber coletivo unitariamente cristalizado na história real. Mas, para o narrador, e para o ouvinte suposto a quem ele se dirige e que está ao seu lado, a lenda — a Ilha do Céu, por exemplo — é um pressuposto indiscutível; é sobre ela que repousam os valores da obra. Criação de um indivíduo — o autor — o texto simula entretanto uma lenda coletiva e indiscutível, e é nesse terreno sagrado, e não na avaliação crítica, que a obra *significa*, ou "quer dizer".

O passado absoluto, a ausência de contato com um tempo presente e o apoio em uma lenda sagrada, eis aí três características que nos permitem, por enquanto, definir *Os vivos e os mortos* como uma obra épica no sentido mais canônico do termo. Desdobremos mais alguns pontos, sempre acompanhando Bakhtin. O passado absoluto, enquanto categoria axiológica, implica uma consequência narrativa de ordem estrutural: é o fato de que, num tempo acabado, a seqüência, o começo, o fim ou mesmo o suspense têm uma importância menor:

"Le 'passé absolu' est clos et fini, tant dans sa totalité que dans n'importe quelle partie, et chacune d'elles peut être élaborée et présentée comme un tout (...). Car la structure du tout se répète dans chacune de ses parties, dont chacune est parachevée et 'arrondie' comme un tout. On peut commencer le récit à tout moment, le terminer de même." (ETR, 465)

Ainda aqui a nossa obra encontra um ponto de contato com a arquitetura épica em sentido estrito. O seu traço cíclico é

evidente: a história do Espia repete a história do Santo, e ambas se fecham num todo acabado. Já no primeiro volume, a fala de Juliana antecipa a narrativa inteira, assim como as visões de Zabel e mesmo as falas da Turva; cada momento da obra se espelha no passado e no futuro, como os traços de Abadon na areia, que representam um tempo já acabado, contra o qual todo gesto é inútil. É verdade que a narrativa não é isenta de tensão e mesmo de suspense — lembremos Salema e alguns momentos da trajetória do Espia. Mas estes são elementos acidentais, subsidiários; não são esses raros instantes que definem ou estruturam a narrativa; como na epopéia clássica, não é o fim que importa, mas o trajeto. Poderíamos mesmo entender esses momentos como *contaminações romanescas*, hierarquicamente dependentes, e de certa forma previstos, de um tempo maior e englobante. É preciso considerar ainda o fato de que o elemento lendário, na obra, é um pressuposto da narração, mas não faz parte do universo do leitor contemporâneo, como a Guerra de Tróia, por exemplo, era familiar ao ouvinte de Homero. Daí um certo suspense *residual* para o leitor estranho, o leitor contemporâneo. O narrador, entretanto, lembremos mais uma vez, dirige-se não a esse leitor, o leitor moderno ignorante daquele mundo, mas a alguém que está ao seu lado, participa do seu universo e fala a sua linguagem. Nesse sentido, a obra *simula* um mundo já familiar.

Continuemos, na esteira de Bakhtin, abordando agora a imagem do homem no discurso épico:

"L'homme des grands genres distanciés est l'homme d'un 'passé absolu', et d'une représentation lointaine. Comme tel, il est entièrement achevé et terminé, sur un haut niveau héroïque, certes, mais désespérément achevé, il est tout entier pré-

sent, coïncidant avec lui-même, absolument égal à lui-même. De plus, il est complètement extériorisé. Entre son être véritable et son aspect extérieur il n'existe pas la moindre antinomie."
(ETR, 467)

Aqui a identidade do homem épico com os personagens de W. Rio Apa é absoluta, em consonância com uma visão de mundo que não comporta a divisão entre sujeito e objeto, entre interior e exterior, que não aceita qualquer vida que não seja brutalmente exteriorizada, qualquer ser que não seja físico, palpável, visível — homens, almas ou deuses. Observe-se que tal concepção do homem decorre diretamente de uma concepção de mundo, unitária e absoluta, decorre de uma cosmogonia completa e fechada. Não se trata de personagens esquemáticos, caricaturais ou superficiais, categorias que só podem ser levantadas se as vemos na perspectiva de um mundo tridimensional, num espaço e num tempo tridimensionais, como no espaço e no tempo ideológicos do romance moderno. Trata-se de figuras que se encontram no lado oposto, iguais a elas mesmas num painel em que não se aventa sequer a hipótese da distância entre o que se é e o que se parece ser — a linguagem, quando sagrada, tem apenas a sua própria face. No tempo acabado do discurso épico, o ponto de vista de cada um coincide com o de todos; tudo está às claras, à luz do sol, e cada um só se define a partir de seu lugar na vida comunitária. Fora dela não existe nada. Isto não é apenas um *modo* de representar o mundo e os homens, entre outros *modos*: é um imperativo ético, uma visão de mundo que anula qualquer outra; é, enfim, uma *ideologia*. Amarram-se, aqui, um tempo, um espaço e um homem. Modifique-se um desses elementos e os outros não serão os mesmos. De outro lado, lembremos que

tal representação é histórica; o homem antigo é, por princípio, um homem público. Passaram-se séculos até que o *homem privado*, este ser moderno, conquistasse formas literárias específicas para expressar a intimidade; foi preciso esperar que essa intimidade, ou essa vida interior, tal como a concebemos hoje, ganhasse valor e relevância social.¹

Finalmente, ainda com Bakhtin, fechemos as linhas gerais do discurso épico:

"Le monde épique ne connaît qu'une seule et unique conception du monde, 'toute prête', aussi obligatoire qu'indiscutable pour les personnages, l'auteur, les auditeurs. L'homme épique est également privé d'initiative linguistique: le monde épique ne connaît qu'un langage seul et unique, déjà constitués, individualisés par des situations et des destinées diverses, mais pas par des 'vérités' différentes. Les dieux eux-mêmes ne sont pas séparés des humains par quelque 'vérité' autre: ils ont le même langage qu'eux, la même vision du monde, la même destinée, la même totale extroversion."
(ETR, 468)

Quanto a estes tópicos, cremos que nosso trabalho já levantou extensamente a unidade de concepção de mundo, a unidade absoluta de linguagem, sacralizada e indiscutível, a verdade única comum a todos, incluídos aí narrador, personagens e mesmo entidades da natureza, como o mar, o rio e o vento, que podem no máximo ser misteriosos, mas nunca contrastantes ou objeto de dúvida. Todos têm, repetindo Bakhtin, a mesma linguagem, a mesma visão de mundo, o mesmo destino, a mesma total extroversão.

¹A esse respeito, cf., em *Esthétique et théorie du roman*, o capítulo *Biographie et autobiographie antiques*, onde Bakhtin discorre sobre os primórdios da transformação literária do "homem público" em "homem privado".

Retomemos *Os vivos e os mortos*, tentando desatar o problema central que a obra nos apresenta. A nosso ver, este problema reside não na sua adequação, ou inadequação, a um modelo épico previamente estabelecido enquanto composição artística — não se trata, é óbvio, de encaixar mecanicamente a obra numa moldura composicional. A questão aparece quando entendemos o épico não como um modelo formal, mas como uma visão de mundo que se realiza enquanto linguagem artística, enraizada numa sociedade, numa cultura e numa ideologia concretas, historicamente tomadas. Assim, que a epopéia clássica tenha tais e tais características ideológicas — passado absoluto, exteriorização total, etc. — não espanta; a sua representação do mundo, em sentido amplo, era coerente com a organização daquele mundo, também em sentido amplo. O que espanta é que essas características, próprias de uma cosmovisão bastante específica, reapareçam tão completamente numa obra contemporânea.

Sob tal perspectiva, a obra apresenta alguns aspectos problemáticos só convenientemente explicáveis à luz de uma visão dialógica da linguagem. Nessa hipótese, toda a linguagem épica de *Os vivos e os mortos* se constrói na oposição viva, a cada palavra, da linguagem contemporânea; é nesta sombra imensa que ela adquire o próprio contorno. É na pesada ausência do *resto* que a narração articula o seu discurso épico, pois do contrário ele se destroçaria.

Começemos por observar o fato de que *Os vivos e os mortos* não são uma narrativa *natural*, isto é, não são uma obra artística que tenha surgido na corrente de uma tradição nacional, como expressão épica de um povo ou de uma cultura, como exaltação de uma nacionalidade, recriando ou repetindo lendas e mitos

de um saber concretamente unificado em algum momento da história. Tal obra épica pressupõe, para ser possível, uma unidade social, religiosa, cultural, política e econômica de um povo, unidade pelo menos oficialmente assumida, capaz de credibilidade coletiva, uma unidade que se perdeu, a rigor, há muitos séculos. Não basta que haja elementos épicos avulsos, ou o tratamento épico de alguns personagens; é preciso o suporte de uma crença coletiva nacional, *séria* — nem paródica, nem crítica, nem fragmentária — que seja a um tempo religião e arte; é preciso mesmo pressupor uma *essência nacional*, um sistema unificado de crenças, uma cristalização de formas míticas, religiosas, artísticas, sociais; é preciso uma linguagem assumida como única, em correspondência a um modo de vida igualmente assumido como único. Mais: é preciso uma linguagem que não tenha consciência de outras linguagens, uma linguagem não atravessada por intenções alheias, estrangeiras, contrastantes; uma linguagem que, de fato ou supostamente, seja ingênua, primordial, que sacralize tudo o que toca. Em outras palavras, a toda forma épica corresponde uma ideologia, um sistema de valores capaz de dar significado à obra, de torná-la legítima, integral, incontestável. O texto épico é por excelência o texto que *suprime* a história, congelando-a com sua luz ofuscante e absoluta. "Eis a grandeza do homem", disseram-nos Homero, Virgílio, Camões — e é absolutamente necessário que acreditemos neles, ou o texto fracassa; sua força reside na aceitação. Hoje, estamos condenados a apenas relê-los, reavaliá-los, ponderá-los, criticá-los, afastados que estamos para sempre das condições sociais concretas que lhes deram origem. Assim, o épico não se faz simplesmente pelas suas marcas de superfície — composição, retórica,

métrica, deuses — mas por um sistema de valores que cria tais marcas e formas de modo a atingir um máximo de eficácia poética, um máximo de unidade, um máximo de sacralização e fechamento, porque a linguagem épica é, por sua própria natureza, refratária a qualquer outra.

Dessa forma, um autor do século XX, como é o caso de W. Rio Apa, que pretendesse resgatar a pureza épica estaria diante de um dilema aparentemente insolúvel. Considerar a realidade do século, com sua multidão de vozes clamando em linguagens distintas — pontos de vista, religiões, culturas, intenções, interesses, classes, dialetos distintos, tudo isso presente numa única rua de uma cidade — e tentar extrair dela os seus heróis e os seus deuses incontestáveis num canto unitário e absoluto resultaria, no mínimo, num anacronismo, pelo menos no panorama da cultura civilizada ocidental, em plena "guerra de linguagens sociais", se podemos assim dizer. Em princípio, uma obra épica artisticamente convincente só poderia surgir em sociedades ou comunidades isoladas, à margem da roda da história. Uma só marca contemporânea, colocada dialógica e produtivamente no texto, e o épico se destroça, transformando-se ou num pasticho ou num discurso doutrinário, religioso, sem peso artístico. A exceção possível seria o texto puramente poético, mas na poesia em sentido estrito o elemento narrativo desaparece de tão rarefeito: nela, o "outro" não tem lugar autônomo.

Atrevemo-nos a supor que W. Rio Apa tinha consciência desse fato, a incompatibilidade genética entre o contemporâneo e a narrativa épica — de outra forma não se explica a total, completa, absoluta ausência de elementos capazes de situar sua obra num contexto histórico, geográfico, político ou cultural

contemporâneo, conforme temos frisado até aqui. Tal estratégia era fundamental para que o texto resultasse convincente, para que ele nos envolvesse de fato. Igualmente fundamental era que o narrador estivesse *solidário* com o mundo que descreve, irmanado com ele em todos os termos; e tal solidariedade só seria harmonicamente possível por meio de uma consciência postulada como antiga, primordial, cuja voz fosse a um tempo a voz dos homens e a da natureza — eis aí o narrador, cuja concepção, pelo autor, tem o mesmo grau de complexidade que o de um outro personagem. O narrador, na verdade, é o fruto elaborado de uma criação, a voz capaz de dar consistência artística plena à obra, em sua visão épica pura. Mas não poderia se dar a conhecer: tivesse ele um *nome*, e toda a obra estaria relativizada, perdendo sua maior força, que é o tom absoluto. Em outras palavras, ao criar o narrador, o autor *simulou* um mundo épico em todas as suas coordenadas.

Descortinado esse ponto, percebemos que estamos diante de uma obra verdadeiramente original: uma obra épica de certa forma "produzida em laboratório", com todos os graus de verossimilhança artística. Ou seja, o autor reproduz, artificialmente, todos os elementos capazes de gerar uma obra épica no sentido mais canônico do termo e assumindo integralmente seus pressupostos ideológicos. Um só povo, uma só cultura, uma única teologia, uma só linguagem, elementos arquetípicos, o tempo imobilizado em seus ciclos, o destino inexorável, uma só concepção da vida e da natureza, exteriorização completa de tudo e de todos.

Nesse momento, podemos aventar a hipótese de que a obra que analisamos comporta uma *tese*, não, obviamente, ao modo do

romance naturalista, do qual *Os vivos e os mortos* estão a anos-luz de distância; a tese a que nos referimos está na própria concepção de mundo, em todos os seus desdobramentos éticos, filosóficos e existenciais, que a obra encerra, enquanto negação absoluta do universo contemporâneo, negação radical o suficiente para lhe negar até o direito à palavra, ao vocábulo mesmo, à sua semântica e à sua lógica. O mundo que o autor nos apresenta na obra, pela voz do narrador, não se satisfaz nos limites do estético, embora este seja o seu campo primeiro; ele aspira à verdade absoluta, à profecia e ao renascimento. A ausência do universo contemporâneo é de tal modo brutal, que, sob sua sombra apenas pressentida, o narrador nos aponta o único mundo e o único homem que merecem ser cantados. Esta é a imensa e louca utopia épica que o autor nos oferece, pela palavra da arte, numa obra sem paralelo.

Chegamos, finalmente, ao século XX: o caráter plenamente individual da obra, enquanto criação ideológica. É certo que o texto trabalha com elementos de uma cultura popular, e só popular; mas esses elementos são despojados de tudo que não interessa à visão de mundo do autor, de tudo que perturba a sua unidade filosófica. Além da suavização de qualquer referência histórica concreta, o autor cuida também, por meio do narrador, de refazer — e não apenas recriar — as crenças populares, de modo a torná-las coerentes com a sua própria ideologia, sua própria concepção do mundo; nesse sentido, tudo no texto está a seu serviço, e só aparece aquilo que ideologicamente lhe serve. No processo, o livro postula uma visão de mundo própria, imperativa, que inclui uma religião particular, uma filosofia e uma cultura do povo, apresentadas como únicas. Mas, para a sua e-

ficácia, era imprescindível que tal visão de mundo não revelasse seu verdadeiro caráter, era imprescindível que a opinião individual imperativa — isto é, o mundo *deve* ser assim — fosse mascarada, sob pena de a doutrina revelar sua verdadeira face. Daí, voltamos ao ponto, a função primordial do narrador, cuja criação extraordinariamente elaborada tornou possível que em pleno século XX leiamos um texto épico na sua medida própria — sem ironia, crítica ou paródia. Somos obrigados a fazê-lo; ou nos convertemos ao narrador, ou não há leitura possível. Nada na obra está ali para ser discutido, avaliado, contestado; não há um só personagem que se construa na ambigüidade, na dúvida ou na desconfiança; nada ali poderia ser diferente, pois o mundo do narrador é absolutamente um só, e já está pronto e iluminado por completo, como os heróis de Homero. Eis aí a essência épica da obra, a sua forma arquitetônica primeira, a sua visão de mundo plenamente articulada.

X - CONCLUSÃO

"... enfin les frontières entre ce qui est art et ce qui ne l'est pas, entre littérature et non-littérature, n'ont pas été fixées par les dieux une fois pour toutes. Toute spécificité est historique."
(ETR, 467)

A leitura que aqui fizemos de *Os vivos e os mortos*, buscando descobrir a misteriosa relação que existe entre visão de mundo e linguagem, ou entender visão de mundo como linguagem, o que nos parece mais próprio, permite-nos concluir em torno de duas questões.

A primeira diz respeito à natureza mesma da obra, cuja forma composicional, absolutamente singular, sem modelo nem referência, acaba por abrigar uma das mais antigas e tradicionais formulações literárias: a arquitetura épica. Se considerássemos relevante apenas o que está escrito, o código e suas relações internas, *Os vivos e os mortos* se contentariam em passar por uma curiosa coleção de contos folclóricos. Mas é justamente na tensão de linguagens, entendidas como pontos de vista sobre o mundo, é na recusa deliberada e minuciosa, do começo ao fim, da linguagem (de qualquer linguagem) contemporânea e da concepção de mundo dela decorrente, que a obra de W. Rio Apa se ilumina — todo o seu significado arquitetônico nasce desta guerra silenciosa. É justamente o fato de não nos dar a palavra — a nós, leitores modernos — de não nos dar nenhuma pala-

vra, que permite a construção fantástica de sua utopia, a beleza transparente de um outro, completamente outro mundo. E para que este mundo fosse pleno, integral e imperativo, como o canto da sereia, era preciso que ele não fosse explicado à distância, era preciso que nada nele fosse estrangeiro, era preciso que somente sua própria voz fosse ouvida. Daí a radical subversão das formas composicionais, a reconstrução do verso narrativo, a supressão das adversativas, a reformulação dos sinais de pontuação, a redescoberta do narrador e da linguagem sagrada, com a retórica da oralidade, daí a seleção lexical, que não nos deixa nenhuma fresta, a falsa simplicidade sintática e imagística — na eficiente alquimia literária de dar um corpo consistente a uma visão de mundo épica, apontando para uma criação primordial que recusa por princípio tudo que é contemporâneo. Só o próprio século XX poderia se negar tão completamente.

A segunda questão que *Os vivos e os mortos* nos apresentam permanece sem resposta: é o lugar que esta obra estranha ocupa na literatura de hoje. De fato, não podemos encaixá-la em vertente alguma, e, o que é perturbador, qualquer análise mais profunda, qualquer que seja a teoria e o método, não lhe poderá negar a qualidade artística, visível não só no seu sofisticado trabalho de linguagem, conforme procuramos demonstrar ao longo desta dissertação, mas também na sua estrutura unitária, equilibrada e harmoniosa, na cristalina adequação entre a palavra e a intenção, mesmo no seu sabor clássico, na palavra que se presente grande, enraizada numa cultura maior e que transcende tudo que é episódico; ressoa nas suas páginas, quando nos convertemos, a voz dos grandes narradores, reclamados por Benjamin, "aqueles cuja escrita menos se distingue do discurso dos inúmer-

ros narradores anônimos."¹

Mas, apesar de tudo, nós resistimos à obra; há nela uma misteriosa exigência, uma insatisfação secreta em ser apenas a obra de arte que é, a bela obra de arte que é. Lá está a utopia de um mundo primordial, lá está a imagem de um homem que já perdemos há séculos, está um mundo luminoso e unitário, uma linguagem inocente, um sofrimento de essência, um universo mágico não tocado pela razão. A obra está "lá", exatamente onde começa, de costas para nós, na sua exigência perturbadora — este contraste silencioso, esta inadequação completa talvez seja o seu lugar, o da linguagem que nos nega.

E talvez não se possa exigir mais de um escritor.

¹BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____ et al. *Textos escolhidos*. 2.ed. São Paulo, Abril Cultural, 1983. (Col. Os Pensadores) p. 58.

XI - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APA, Thor Rio e APA, W. Rio. *Sermões das dunas*. Florianópolis, Ar produção & Comunicação, 1986. 48p. Ed. Ilust.
- APA, W. Rio. *Um menino contemplava o rio*. São Paulo, Bartyra, 1956. 193p.
- _____. *A revolução dos homens*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1967. 205p.
- _____. *No mar das vítimas*. São Paulo, Brasiliense, 1968. 167p.
- _____. *O menino e o presidente*. São Paulo, Brasiliense, 1970. 163p.
- _____. *O povo do mar e dos ventos antigos*. São Paulo, Brasiliense, 1977. 213p.
- _____. *O santo da ilha na guerra dos rumos*. São Paulo, Brasiliense, 1978. 192p.
- _____. *Manifesto do povo*. Curitiba, Coeditora, 1980. 136p. v. 1.
- _____. *Depois que as pontes caíam*. O Amanhã, jornal-livro nº 1. São José, Orleans Gráfica, s.d. Ed. Ilust.
- _____. *No pico da onda*. O Amanhã, jornal-livro nº 2. Florianópolis, Gráfica e Editora Canarinho, 1983. 24p. Ed. Ilust.

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964. 329p.
- AUBRETON, Robert. *Introdução a Homero*. 2.ed. São Paulo, Difusão Européia do Livro/USP, 1968. 396p.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1976. 510p. (Col. Estudos, 2)
- BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Daria Olivier. Paris, Gallimard, 1978. 489p.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 2.ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec, 1981. 196p.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981. 239p.
- _____. *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1970. 471p.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Trad. Modesto Carone. In: _____ et al. *Textos escolhidos*. 2.ed. São Paulo, Abril Cultural, 1983. p. 57-74. (Col. Os Pensadores)
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo, Cultrix, 1983. 582p.
- CARUSO, Raimundo. *Literatura e o mundo mágico de W. Rio Apa. O Estado*. Florianópolis, 28 nov. 1982.
- C.F. Viveu três anos numa ilha para escrever o livro com que sonhou andando pelo mundo. *Folha da Manhã*. São Paulo, 10 mar. 1957.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. 19.ed. São Paulo, Brasiliense, 1985. 126p.

COSTA LIMA, Luiz et al. *Dicionário básico de comunicação*. 2.ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975. 459p.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo, Perspectiva, 1972. 183p. (Col. Debates, 52)

ELIOT, T. S. *Poesia*. 2.ed. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981. 313p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s.d. 1499p.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 1981. 407p.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo, Cultrix/MEC, 1972. 319p.

GUIMARÃES, Torrieri. *Conheça Rio Apa e o seu livro fantástico*. Entrevista. *Folha da Tarde*. São Paulo, 6 out. 1977.

_____. *O mundo mágico*. *Leia Livros*. São Paulo, 15 jun. 1978.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 6.ed. São Paulo, Cultrix, 1973. 162p.

LESKI, Albin. *A tragédia grega*. Trad. Alberto Guzik. São Paulo, Perspectiva, 1976. 268p. (Col. Debates, 32)

MARTINS, Wilson. *Já visto*. *O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário. São Paulo, 20 jul. 1957.

_____. *A ficção do nosso tempo*. *O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário. São Paulo, 7 jun. 1969.

- MIRALLES, Carlos. *La novela en la antigüedad clásica*. Barcelona, Editorial Labor, 1968. 129p. (Nueva Colección Labor, 85)
- MONTEIRO, Nilson. *O povo do mar. Folha de Londrina*. Londrina, 16 out. 1983.
- PESSOA, Fernando. *O eu profundo e outros eus*. 6.ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1978. 283p. (Biblioteca Manancial, 2)
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. 3.ed. Trad. Lourdes Santos Machado. São Paulo, Abril Cultural, 1983. 432p. (Col. Os Pensadores)
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Trad. Antônio Chelini et al. São Paulo, Cultrix/USP, 1969. 279p.
- SILVA, Aguinaldo. *A revolução errada. Última Hora*. Rio de Janeiro, 4 nov. 1967.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975. 199p. (Bibl. Tempo Universitário, 16)
- TEYSSIER, Paul. *História da Língua Portuguesa*. Trad. Celso Cunha. Lisboa, Sá da Costa Editora, 1982. 113p.
- TEZZA, Cristovão. *Questão fundamental. O Estado*. Florianópolis, 16 jul. 1978.
- _____. *Wilson Rio Apa: a expressão do povo. O Estado*. Florianópolis, 23 jul. 1978.
- _____. *O profeta e o poeta. O Estado do Paraná*. Suplemento Almanaque. Curitiba, 6 jul. 1986.
- VOLOCHÍNOV, V. N. *Discourse in life and discourse in art*. (Concerning sociological poetics). In: _____. *Freudianism*. New York, Academic Press, 1976. 153p.